

ANGEL DE SAAVEDRA, DUC DE RIVAS

SA VIE, SON ŒUVRE POÉTIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

GABRIEL BOUSSAGOL

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES DE TOULOUSE



TOULOUSE

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT

Libraire de l'Université

14, RUE DES ARTS, 14 (SQARE DU MUSÉE).

PARIS. — HENRI DIDIER, 4-6, RUE DE LA SORBONNE.

—
1926

Thèse
Paris
1926.

ANGEL DE SAAVEDRA, DUC DE RIVAS

SA VIE, SON ŒUVRE POÉTIQUE

ANGEL DE SAAVEDRA, DUC DE RIVAS

SA VIE, SON ŒUVRE POÉTIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

GABRIEL BOUSSAGOL

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES DE TOULOUSE



TOULOUSE

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT

Libraire de l'Université

14, RUE DES ARTS, 14 (SQUARE DU MUSÉE).

PARIS. — HENRI DIDIER, 4-6, RUE DE LA SORBONNE.

1926

*13701



A LA MÉMOIRE
DE MON PÈRE ET DE MA MÈRE

G. B.

AVANT-PROPOS

Rivas, Espronceda, Zorrilla : triumvirat romantique, coryphées de la poésie espagnole entre 1820 et 1850 environ... Rivas est l'aîné ; à l'intérêt intrinsèque de son œuvre s'ajoute celui d'un captivant problème d'histoire littéraire : son rôle dans l'introduction du romantisme en Espagne. Or, tandis que ses cadets étaient l'objet spécial d'ouvrages d'ensemble¹, Rivas, jusqu'à ces dernières années, ne suscitait que des études brèves, ou particulières, ou partiales : dues à des parents (notes biographiques rédigées par son fils, études de Cueto), à des amis (Pastor Díaz, Cañete, Valera), ou à des critiques qui envisageaient un seul aspect de son œuvre (avec, d'ailleurs, infiniment de talent, comme M. R. Menéndez Pidal, et, dans un genre bien distinct, « Azorín »). Mais M. E. A. Peers lui a consacré coup sur coup deux ouvrages : *Rivas and romanticism* (1923, 132 pp.) et *Angel de Saavedra, Duque de Rivas : a critical study* (sept. 1924, 600 pp.). Ces deux livres recueillent toute la littérature antérieure sur la question rivesque et déblaient ainsi le terrain, sans toutefois épuiser la matière.

Je pense que l'histoire du romantisme espagnol est encore

1. Pour Espronceda, les livres de J. Cascales Muñoz, J. López Núñez, A. Cortón ; pour Zorrilla, ceux de A. de Valbuena, E. Ramírez Angel et surtout le beau travail de N. Alonso Cortés.

à écrire, et qu'elle ne pourra être entreprise que sur la base de monographies établies suivant une méthode rigoureuse et consacrées non pas seulement aux romantiques avérés, comme Espronceda et Zorrilla, mais encore, et d'abord, à ceux que l'on considère comme les précurseurs lointains ou les introducteurs immédiats du romantisme en Espagne : Cadalso, Meléndez, Cienfuegos, Martínez de la Rosa, Larra et Rivas. J'ai choisi ce dernier pour sujet d'étude, et, mon travail terminé, je retrouve valables les raisons de mon choix : la recherche et l'examen des causes qui firent de cet écrivain le principal initiateur du romantisme espagnol. Le but fixé, la méthode et le plan s'imposaient.

Ne séparant pas l'homme du poète, j'ai voulu connaître le premier pour essayer de mieux comprendre le second : d'où, la nécessité de refaire, d'un point de vue critique, c'est-à-dire avec impartialité, précision, exactitude, la biographie de Rivas écrite, sur ses indications, par son ami Pastor Díaz et complétée par son propre fils Enrique de Saavedra. Relier chacun des épisodes de sa vie publique à l'histoire politique de son temps, peu connue de nos contemporains dans ses détails ; le voir vivre dans le privé, dans la mesure où ce qui aurait été de l'indiscrétion de son vivant devient de l'érudition légitime après sa mort, sans oublier que ses deux filles ont droit à ce que sa mémoire soit respectée ; rectifier de nombreuses erreurs, à l'aide de quelques lettres et de multiples documents d'archives ; demander à cette existence mieux connue de nous dire quel fut l'homme et son tempérament et son caractère : telle fut l'orientation donnée à mes investigations pendant leur premier stade.

Restait à étudier le *poète* ; mais comment faire œuvre utile

en l'absence d'une bibliographie aussi exacte et précise que la biographie? De cette nécessité est né le travail qui paraîtra dans le « Bulletin Hispanique » de janvier 1927 : *Angel de Saavedra, Duc de Rivas : essai de bibliographie critique*, complément indispensable du présent ouvrage.

Muni de ces éléments d'information, j'ai abordé le problème de la genèse de l'œuvre poétique : problème, à mes yeux, capital et passionnant à la fois; il ne suppose pas la seule recherche des sources littéraires, mais aussi l'étude du mécanisme même de la création artistique dans ce qu'il a d'intime et de profond. Cette étude, si on la suppose bien menée, permet de déterminer le tempérament du poète, les rapports de l'œuvre avec la vie, l'interdépendance des diverses parties de l'œuvre, l'évolution du génie de l'auteur. Il faut s'astreindre à une méthode quasi scientifique, examiner non pas les seuls chefs-d'œuvre, mais aussi tous les écrits antérieurs dont ils sont l'aboutissement logique, et les dernières productions, où s'affirment les mêmes tendances, à un degré moindre de perfection; il faut réduire la part des hypothèses séduisantes, examiner les faits et les grouper en faisceaux de preuves. De là, le caractère parfois aride, jusque dans leur disposition typographique, de certains chapitres de cet ouvrage, lesquels ne prêtent pas à des développements d'apparat, mais réservent l'agréable surprise de découvertes plus ou moins importantes et conduisent à des vues nouvelles ou plus nettes.

Cet examen, lent et minutieux autant que nécessaire, nous fait parcourir à la suite de Rivas ce demi-siècle d'histoire littéraire qui s'étend des efforts antagonistes des néo-classiques et des préromantiques jusqu'aux premiers essais

du réalisme et qui contient l'épanouissement éclatant et bref du romantisme ; après cet examen, mais alors seulement, il est loisible de dégager les traits primordiaux du génie poétique de Rivas, considéré dans son essence et dans ses diverses phases ; alors seulement, il est loisible de se demander si Rivas, de par son caractère, son tempérament artistique et son génie poétique, était qualifié pour le rôle qu'on a voulu lui attribuer dans la naissance et l'orientation du romantisme en Espagne. Cette dernière question ne saurait être résolue sans l'achèvement préalable de travaux analogues au mien ; mais je ne pouvais l'ignorer sans restreindre la portée de mon enquête, dont l'ambition est double : d'une part, rendre possible une étude littéraire, détaillée et conduite à bon escient, de l'œuvre si intéressante de Rivas et, d'autre part, fournir quelques données sûres à l'étude d'ensemble, qu'il faudra bien que l'on tente un jour, des origines et de l'évolution du romantisme espagnol.

Si borné qu'en soit l'objet, ce livre présente des lacunes : nul, peut-être, n'en mesure mieux que moi le nombre et l'étendue ; nul, en tout cas, ne les déplore davantage. Malgré des difficultés de tout ordre, j'ai mené jusqu'au terme la tâche bien délimitée que je m'étais fixée ; elle m'a conduit à Santander, Segovia, Alcalá de Henares, Madrid, Córdoba et Sevilla, pour ne parler que de l'Espagne¹ ; des deux côtés des Pyrénées, elle m'a permis de nouer de nouvelles et pré-

1. Des recherches effectuées à Paris, au théâtre de la Porte Saint-Martin pour *D. Alvaro*, aux Ministères de l'Intérieur et des Affaires Étrangères et à la Préfecture de Police pour les Émigrés, n'ont donné aucun résultat.

cieuses amitiés et d'éprouver la solidité des anciennes¹. En disant merci à tous ceux qui m'ont aidé à la réaliser, je m'excuse d'avoir répondu par une œuvre si imparfaite à leur agissante sympathie.

1. Les deux filles du poète, les vénérables Marquises de Aranda et de Heredia, M. le marquis de Viana, M. G. Anduaga ont droit à toute ma gratitude ainsi que MM. l'abbé Alvarez de Luna, Artigas, M^{lle} Auriac, MM. Becker, C. Bermúdez Plata, le capitaine M. Castellano, Claudeville, J. Cejador, A. Cotarelo y Mori, Davée, J. Gómez Ocerín, J. Hazañas y la Rúa, Kohler, Lasso de la Vega, M. Machado, le colonel Mattia, H. Mérimée, R. Menéndez Pidal, T. Navarro Tomás, Noëll, J. M. Rey, F. Rodríguez Marín, Salesses, de Sebastián, le colonel Venia, le marquis de Valdeiglesias, d'autres encore, sans oublier le personnel des Bibliothèques et des Archives de France et d'Espagne où j'ai été appelé à travailler, sans oublier surtout les regrettés disparus : Ricardo Fuentes, Ernest Mérimée et Valdenebro. L'accomplissement de ma tâche a été facilité par M. le Directeur Coville, qui a bien voulu me confier deux missions de recherches en Espagne, et par la Commission de la « Bibliothèque Méridionale », qui a accueilli ce volume et l'a honoré d'une importante subvention. Quant à M. le professeur E. Martinenche, ce livre lui doit tant, que, tout indigne qu'il est de ses leçons et de ses conseils, il lui serait dédié de droit, si, par une pensée qu'il comprendra, je n'avais décidé d'en faire l'hommage à la mémoire de mon père et de ma mère.

PRINCIPALES ABRÉVIATIONS EMPLOYÉES

La lettre R, suivie d'un chiffre romain et d'un chiffre arabe, renvoie au tome et à la page des *Obras completas de D. Angel de Saavedra, Duque de Rivas...*, dans la « Colección de Escritores Castellanos ». Madrid, 1894-1907, 7 vol. in-8°.

A. C. A. = Archivo Central, Alcalá de Henares.

A. D. T. = Archives Départementales, Tours.

A. E. S. = Archivo del Ejército, Segovia.

A. H. N. = Archivo Histórico Nacional, Madrid.

A. M. E. = Archivo del Ministerio de Estado, Madrid.

A. M. G. = Archivo del Ministerio de la Guerra, Madrid.

A. M. S. = Archivo Municipal, Sevilla.

A. N. P. = Archives Nationales, Paris.

B. M. M. = Biblioteca Municipal, Madrid.

B. MP. S. = Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander.

B. N. M. = Biblioteca Nacional, Madrid.

R. A. L. = Real Academia de la Lengua, Madrid.

La mention *Bibliogr. crit.* renvoie à *Angel de Saavedra, Duc de Rivas : essai de bibliographie critique*, (ps. 1 sq. du « Bulletin Hispanique », n° de janv.-mars 1927); le lecteur y trouvera des indications bibliographiques plus détaillées que celles qui sont données dans le présent ouvrage.

PREMIÈRE PARTIE

LA VIE

CHAPITRE PREMIER

AVANT L'ÉMIGRATION

Angel de Saavedra, duc de Rivas¹, naît à Córdoba² le 10 mars 1791 à dix heures du soir. Il est baptisé le 13 à la cathédrale; il a pour parrain son frère Juan Remigio et reçoit quinze prénoms, dont celui de *Angel*. Son père est Juan Martín de Saavedra y Ramírez, Pérez y Saavedra, marquis³ de Rivas de Saavedra, de Andia et de la Rivera, Cordouan de naissance, et sa mère María Dominga Jacoba Epitacia Joaquina Ramírez de Baquedano Quiñones, Zúñiga, Guzmán, Molina, Veau-mon, Alamos et Miranda, née à Madrid. Son acte de baptême⁴ énumère les titres et possessions de ses parents et de ses aïeux et donne de leur noblesse une flatteuse idée. Le lignage des Rivas n'est pas très ancien; mais il dérive des Saavedra et des Ramírez, qui comptent parmi les plus vieux et les plus illustres. Un mémorial, rédigé en 1647 par Joseph Pellicer de Tovar pour le compte du premier Rivas, nous permet d'atteindre les origines les plus lointaines de l'ascendance masculine, représentée par les Saavedra⁵. Certains auteurs la font partir d'Hercule, pour obéir à la coutume des généalogistes d'ennoblir leurs clients en mêlant quelques fables à la naissance de leur maison⁶.

1. Nous l'appellerons de préférence « Rivas » : c'est le nom qu'il prit à la mort de son frère aîné (1834) et qu'il a rendu fameux.

2. Je conserve aux villes d'Espagne leur orthographe espagnole.

3. Il était « duc » en 1798, puisqu'il porte ce titre dans un document de l'A. E. S. du 19 mars 1798. Il était Grand d'Espagne depuis le 21 novembre 1792 (Voir p. 565^a du *Catálogo Alfabético de los documentos referentes á Títulos del Reino y Grandezas de España...*, Madrid, 1919).

4. Append. I.

5. *Memorial de la casa y servicios de Don Joseph de Saavedra, marques de Ribas...*, Madrid, 1647.

6. Leur erreur proviendrait, selon Pellicer de Tovar, du fait que les

Sans suivre Pellicer au long des trente échelons qui nous mènent du comte Fernando, en 714, au marquis de Rivas, en 1647, nous pouvons dire avec lui que cette famille est honorablement mentionnée dans toutes les chroniques et histoires d'Espagne; ses membres occupent les plus hautes fonctions et leur nom est associé à tous les grands événements nationaux : le comte Lucido Arias tua en 788 le tyran Mauregato; Pedro Arias de Saavedra fut un de ceux qui s'emparèrent du fils de Raimundo de Borgoña et de D^e Urruca, — le futur Alphonse VII el Emperador, — après le mariage de celle-ci avec Alfonso de Aragon; un autre Pedro Arias de Saavedra portait l'étendard à la bataille de las Navas de Tolosa, en 1212, et se maria en secondes noces avec Estefania, fille d'Alfonso VII el Emperador, et sœur du roi Fernando II; en 1248, Alonso Pérez de Saavedra passa en Andalousie, et eut, à la répartition de Sevilla, une part de « Rico-Ome »; Alfonso Fernández de Saavedra fut en 1340 alcalde mayor de Sevilla; Juan García de Saavedra fut en 1362 ambassadeur en Portugal; Juan Arias de Saavedra assista à l'abdication de Carlos V et à la bataille de Saint-Quentin; Fernán Darías de Saavedra fut à la bataille de Lepanto et devint majordome de Felipe III; et voici Don Joseph de Saavedra, chevalier de Santiago,

« Sayavedra », les « Soto-Mayor » et les Rivera auraient pour ancêtre commun un descendant de Caligula, du nom d'Alcée, lequel tua un « serpent horrible et effrayant, que les Galiciens appelaient en leur langage primitif Saavedra »; cet exploit fut accompli près des lagunes de la ville de Veria; cette ville s'enfonça dans les eaux, et Alcée prit pour armes la ville ensevelie, le serpent et la massue qui avait servi à le tuer. Le nom d'Alcée, la massue et le serpent expliqueraient la confusion qu'ont faite les généalogistes de ce personnage avec l'Alcide Hercule. En admettant cette hypothèse, Pellicer fait encore la part assez belle aux Saavedra. Les descendants de l'Alcée galicien se seraient unis aux Ferrandez de Temez, et un descendant de ce nouveau lignage, le comte Ferrando, de race gothe, se maria avec Ilduaria Arias, de la lignée du roi suève Aria-miro. Le comte mourut en 714, à la bataille du Guadalete, et ses fils prirent les armes de leur mère : trois bandes échiquetées d'or et d'argent sur champ d'argent, avec une autre bande d'or par le milieu. Ces deux fils furent des capitaines du roi Pelayo; l'aîné, Arias Fernandez, qui vivait vers 717, fut le chef de la maison des Saavedra.

« Menino » de la Reine, qui suit la carrière des armes, devient capitaine général de l'artillerie de l'armée d'Aragon, après être resté à Abbem « entre muchos cuerpos muertos por muerto, con treze Heridas, i desnudo »¹. Le roi, pour l'honorer, lui concède en 1637 le titre de vicomte de Rivas et la charge de maître de camp. Le 25 juillet 1641, le vicomte est fait marquis.

Cette terre de Rivas, qui donne désormais son nom à la famille, ne vient pas des Saavedra, mais de l'ascendance féminine, des Ramírez. Le fameux et sans doute légendaire García ou Gracián Ramírez, seigneur du château de Rivas sur le Jarama, dont les ruines subsistaient du temps de Pellicer, fut le premier conquérant, le premier gouverneur et le premier capitaine de Madrid, le fondateur et le premier patron de l'Ermitage et de la Chapelle de Nuestra Señora de Atocha. L'un de ses descendants fut Francisco Ramírez, capitaine général de l'artillerie, membre du Conseil d'État et de Guerre des Rois catholiques. Ceux-ci, en 1484, le marièrent, après la mort d'Isabel de Oviedo, sa première femme, avec Beatriz Galindo, bien connue sous le nom de « La Latina », qu'ils dotèrent de 500.000 maravedis. Ils furent les parrains de leur fils aîné, Fernando Ramírez. D^a Béatriz fit édifier le couvent et l'église de la Concepción Jerónima, où elle fut enterrée, et près de laquelle se dresse le palais habité longtemps par les Rivas, par le poète lui-même, qui le restaura, et, de nos jours, par M. le marquis de Viana².

Or, le 18 avril 1584 était signé à Madrid le contrat de mariage de Fernando Arias de Saavedra et de Beatriz Ramírez de Mendoza, arrière-petite-fille de Francisco Ramírez et de Beatriz Galindo : ainsi se trouvaient unis les Ramírez et les Saavedra. Le contrat prévoyait que, le comté de Castellar al-

1. Notre poète se retrouvera dans la même situation au soir d'Ontígola. « Con once heridas mortales... » (R., I, 211).

2. Le palais de M. le marquis de Viana est situé à l'angle de la Calle de la Concepción Jerónima et de la Calle del Duque de Rivas, courte et large, qui fait communiquer la Concepción Jerónima avec la Calle de la Colegiata. L'entrée est au n° 3 de la Calle del Duque de Rivas.

lant aux aînés de la famille, les domaines de Rivas écherraient aux cadets. Le fils de Fernando Arias de Saavedra et de Beatriz Ramírez de Mendoza, Gaspar Juan Arias de Saavedra eut, de son mariage avec Francisca de Ulloa deux enfants dont l'aîné, Fernando Arias de Saavedra fut comte de Castellar, tandis que le cadet Joseph de Saavedra, devenait vicomte, puis marquis de Rivas. Marié à Andrea de Agramonte, il en eut un fils, Francisco Ramírez de Saavedra¹.

Rivas, on le voit, avait de qui tenir : les armes et les lettres, la diplomatie, les hautes charges de l'État sont réunies dans son ascendance, et nous aurons, en lisant sa biographie, l'impression qu'il a voulu résumer à lui seul la plus illustre des lignées. Mais c'est la littérature surtout qui assure l'immortalité de son nom ; et peut-être voudra-t-on trouver dans sa naissance à Córdoba, où il séjourna souvent dans la suite, le secret de son talent.

Il est né au cœur de la belle cité andalouse, dans une des rues les plus étroites et les plus pittoresques qui mènent de la Calle Gondomar à la cathédrale ou Mosquée. La maison paternelle formait l'un des petits côtés d'une sorte de placette constituée par un élargissement de la rue appelée jadis « de Santa Ana » et aujourd'hui Calle de Angel de Saavedra². La maison natale a disparu : seule une plaque commémorative³, tardive-

1. D'après un tableau généalogique dressé par le licencié Vergol, comme pièce d'un procès survenu entre Antonio Arias de Saavedra, marquis del Moscoso, et Luis Fernández de Córdoba, duc de Medinaceli y Santisteban, marquis de Cogolludo et comte de Castellar, au sujet de la possession du majorat de Viso del Alcor. Dans ce procès intervient comme 3^{me} prétendant Angel de Saavedra, en 1822 et 1823 (A. H. N. Consejos, Leg. 27, 525, Escribania de Granados).

2. La partie élargie s'appelait « Plazuela de Santa Ana », après avoir porté le nom de « Plazuela de la Lonja de Benamejí », et, postérieurement, celui de « Plazuela de los Cabrerías ». Le 13 juillet 1865, le Conseil municipal de Córdoba décida de donner le nom de Angel de Saavedra à la « Calle y Plazuela de Santa Ana », faisant droit à la requête que leur adressaient, le 7 juillet, au nom de l'Académie des sciences, belles-lettres et nobles-arts de Córdoba, Carlos Ramírez de Arellano et Francisco de Borja Pabón, tous deux amis et admirateurs du poète qui venait de s'éteindre.

3. Don Angel de Saavedra | Duque de Rivas, poeta insigne | nació en esta

ment apposée, marque l'emplacement qu'elle occupait, et sur lequel se dresse une demeure moderne confortable¹, mais peu en harmonie avec les vieilles bâtisses seigneuriales, et les maisons plus humbles aux *patios* délicieux.

A défaut des biens qui doivent revenir à son frère aîné Juan Remigio, Rivas reçoit dès son jeune âge quelques « honneurs » : à six mois, il a la croix de chevalier « de justicia » de l'ordre de Malte²; le 25 juillet 1797, il est nommé capitaine à solde entière du régiment de l'Infant, comme son frère l'était déjà du régiment de la Reine³; à l'âge de huit ans, il reçoit l'« *hábito* » de Santiago et l'autorisation de porter la « *venera* » de cet ordre, et celle de l'ordre de San Juan⁴.

Tandis que les honneurs vont à lui, Rivas est un heureux bébé, puis un heureux bambin, qui pousse, espiègle et fort, sous les yeux vigilants de ses deux tantes, sœurs de son père, dans cette Córdoba qu'il devait chanter plus tard avec tant d'émotion vraie. En 1800, la famille se transporte à Madrid, pour fuir la fièvre jaune qui ravage l'Andalousie. Deux ans plus tard, en 1802, le père meurt à Barcelona, au cours d'un voyage officiel. Le frère aîné de Rivas hérite du titre paternel et des faveurs royales. Quant au cadet, sa mère sollicite

casa el 10 de Marzo de 1791. | El Ayuntamiento de Córdoba su patria | le dedica esta | memoria 1902.

1. Elle appartient à MM. Carbonell y C^{ia}.

2. La « *bandolera* » de Garde du Corps ne lui est concédée que bien plus tard, le 15 décembre 1806.

3. D'après une note en marge d'une lettre autographe du Duc de Rivas, datée de Madrid, 22 juillet 1851 (A. E. S.). On oublie même de payer leur solde, et le roi est obligé d'intervenir : son ministre des Finances, Francisco de Saavedra, ordonne d'Aranjuez, le 19 mars 1798, que « se les abonen por Tesoreria mayor los sueldos que tengan vencidos y devengaren mensualmente, mientras permanezcan con uso de licencia al lado de su padre el Duque de Rivas. » Cinq ans plus tard, la duchesse de Rivas, devenue veuve, est obligée de demander (de Madrid, le 16 avril 1803) que l'on paie à son fils « Capitan agregado al Regimiento de cavalleria del Infante, 4º de Linea... los sueldos que tiene vencidos desde el 1º de julio anterior, y sucesivamente los que le correspondan ». Le roi le lui accorde le 21 février 1804 (A. E. S.).

4. D'après une note du 18 mars 1799 (A. E. S.). La « *xenera* » est l'insigne de l'ordre et se suspend au cou.

pour lui son entrée au Royal Séminaire de Nobles de Madrid.

Felipe V avait institué ce Séminaire¹ le 25 septembre 1725 et l'avait doté d'une rente de 2 maravédís par livre de tabac consommé en Espagne. Carlos III et Fernando VII lui accordent une subvention de 2.000 ducats par an. Les Jésuites le dirigent jusqu'à leur expulsion dans la nuit du 31 mars au 1^{er} avril 1767. Le Séminaire est successivement une sorte d'école palatine pour les fils des serviteurs royaux, puis une pépinière d'officiers. Une inspection, en 1793, aboutit aux statuts de 1794. Les statuts sont bons, mais les hommes manquent, pour assurer leur application rigoureuse. Une nouvelle inspection effectuée par l'Archevêque de Burgos en novembre 1798, aboutit à l'élaboration d'un nouveau plan de réforme, et le 28 juillet 1799, en son Palais de Madrid, le roi signe et Josef Antonio Caballero contresigne le « Règlement du Séminaire ». Par l'étendue et la hardiesse relative de son programme d'enseignement, par les soins apportés à la formation morale du noble en vue de son rôle social, le Séminaire ainsi réorganisé devait devenir la meilleure maison d'éducation de l'Espagne. Son succès est dû en grande partie à l'autorité du Directeur général, le brigadier Andrés López de Sagastizábal, entré en fonctions en mai 1799 (avant l'ouverture du Séminaire, qui eut lieu le 1^{er} octobre), et secondé par le régent Manuel de Valbuena, qui était encore en exercice en décembre 1804. Aussi, lorsque Rivas quitte le Séminaire en 1806, les 64 élèves prévus par le règlement sont devenus 347, dont beaucoup sont originaires de l'Amérique espagnole, de La Habana, de Méjico. L'invasion des armées napoléoniennes porte un coup sérieux à cette Maison, et bien des familles, comme celle de Cueto le 1^{er} décembre 1808, en retirent leurs enfants « à cause des atta-

1. Sources utilisées pour ce passage : Lafuente : *Historia de las Universidades...*; M. Desdévies du Désert : *l'Espagne de l'ancien régime* (t. III, pp. 181-184); et les documents suivants de l'A. H. N., sección de Universidades : 1^o *Reglamento del Seminario*, planes, etc., 1724-1835, leg. 320; 2^o *Libro de entradas y salidas...*, 1799-1808, n^o 51; *Partes mensuales...*, 1802 (leg. 315) et 1803 (leg. 316).

ques françaises » ; y furent-ils remplacés par un nombre égal de jeunes Français, à l'exemple de Victor Hugo et de son frère Eugène ?

Le but de l'institution est de former de bons catholiques et de loyaux sujets. Sans doute Zorrilla a-t-il raison de dire qu'« en fondant un collège si luxueux et si privilégié, où l'on n'entrait qu'après avoir prouvé ses quartiers de noblesse, les bons Pères de la Compagnie de Jésus eurent la pensée de compter plus tard pour élèves les fils de toutes les familles nobles, importantes et influentes en Espagne »¹. N'entre pas qui veut dans cet établissement modèle ; il faut avoir sept ans révolus et moins de douze, et faire ses preuves de noblesse². Le chiffre des admis est fixé à 64 répartis en quatre salles. Le directeur général voit l'enfant avant de l'admettre, et tâche de se rendre compte s'il sera un « bon sujet ». Il peut arriver que ce premier jugement soit erroné ; mais si l'enfant se montre, par la suite, ou bête ou dissipé, si l'on n'en peut rien tirer, il est exclu. De toute manière, l'enfant qui entre au Séminaire cesse d'appartenir à ses parents. Ceux-ci sont récompensés de cette abdication de leur autorité par l'excellente formation que subit l'esprit de leur fils, et par les avantages consentis aux anciens séminaristes par le Roi. Il n'est pas surprenant que la duchesse de Rivas ait voulu assurer à son fils cadet le bénéfice de l'une et des autres.

L'Inspecteur général de la cavalerie transmet sa demande le 7 décembre 1802 ; il reçoit le 19 notification de la décision favorable du roi³ ; Rivas n'entre pourtant au Séminaire que le 3 février 1802. Il a près de douze ans ; il en sortira le 20 août 1806, âgé de près de quinze ans et demi. Les dispositions minutieuses du règlement nous permettent d'évoquer son existence en quelque sorte théorique durant ces trois années et demie, qui forment près de quatre années scolaires ; les « partes » ou

1. Zorrilla, *Recuerdos...*, t. I, p. 18.

2. « Limpieza de sangre y nobleza de padres y avuelos paternos y maternos. »

3. D'après des documents de l'A. E. S.

bulletins adressés au directeur général par le personnel d'enseignement et de surveillance, animeront pour nous la Maison d'une vie plus réelle.

Notons d'abord que l'enfant n'a pas dû se sentir dépaysé en passant au Séminaire. Par la Calle de la Concepción Jerónima, celle de Toledo et celle des Estudios, on était vite rendu à celle du Duque de Alba, où il se trouvait alors si nous en croyons Zorrilla¹. Et le jeune séminariste pouvait entendre, distincte et familière, la voix des cloches de la chapelle de la Concepción Jerónima, contiguë au palais ancestral, ou celles de l'Hôpital de la Latina, fondation, lui aussi, de l'illustre Beatriz Galindo. En l'absence du Directeur général, alors malade, il dut être reçu par le bon Valbuena, régent des études. Il regretta sans doute le foyer domestique lorsqu'il s'assit à table, où, faute de bancs en nombre suffisant, les élèves étaient très serrés, ou encore lorsqu'il éprouva la froidure qui régnait dans la salle d'études malgré les braseros. Plusieurs de ses camarades y prirent froid, surtout en raison du mauvais temps de ce mois de février. Rivas, qui aimait beaucoup l'escrime, fut désagréablement surpris, en pénétrant dans la salle où Brea donnait ses leçons, d'y noter une « odeur pestilentielle » produite par « le suintement du conduit des cabinets » ! Mais la vie en commun offre à des écoliers de douze ans des compensations et des scènes divertissantes. Altamirano était, au cours élémentaire de musique, la joie de ses camarades et le désespoir du *Maestro* Balbén. Juan Villa faisait endiabler l'un des professeurs de français, M. Josef Sabatier, lequel se plaint, précisément le 5 février, deux jours après l'arrivée de Rivas, que Villa « fait perdre son temps à la classe » et que, grondé par son maître, il se met à « le singer de façon fort inconvenante... ». Par ailleurs, l'horaire minutieux et chargé dissimule au sémina-

1. Zorrilla, qui fut élève du Séminaire — et qui naquit en 1817 — écrit dans ses *Recuerdos...* (t. I, p. 18) : « Establecido por los Jesuitas en el edificio que es hoy, en la Calle del Duque de Alba, cuartel de la Guardia Civil, y trasladado en 1828 al que es hoy Hospital militar, en la calle de la Princesa ».

riste la fuite du temps et proscriit l'ennui. Entre le 1^{er} octobre et le 1^{er} mai, on se lève à six heures : après la prière et la toilette, on prend le chocolat; à 7 h. 1/2, la messe; à 8 heures, étude; à 9 heures, les classes commencent; à 11 heures, arts d'agrément; à midi et demi, repos dans les salles d'études; à 1 heure, repas, suivi de récréation et de conversation sur l'urbanité; à 3 heures, étude; à 4 heures, classe; à 5 h. 1/2, goûter et jeux; séance facultative d'instruments de musique; à 6 h. 1/2, rosaire, leçon spirituelle, questions sur le catéchisme ou l'histoire sacrée; à 8 heures, étude, repas, préparation chrétienne au repos; à 9 h. 1/2, le coucher. La monotonie de cette existence est rompue par quelques incidents : tous les quatre mois pour les basses classes, tous les six mois pour les autres, ont lieu des examens privés; des examens publics couronnent tous les deux ans chaque cycle d'études. De temps en temps, le séminariste reprend contact avec le monde : il y a les visites de la famille, au parloir, en présence d'un directeur d'études; les sorties en commun du jeudi et du dimanche; les grandes sorties, considérées comme nuisibles, et dont le nombre ne dépasse pas douze, et enfin quelques brefs congés. Ces jours de sortie, le séminariste abandonne sa cape d'intérieur et revêt un bel uniforme dont le col, les revers et les parements sont d'un violet clair, et il arbore au chapeau une cocarde rouge qui est l'insigne de la maison.

Par un curieux hasard, nous n'avons guère conservé de renseignements sur Rivas que par ses professeurs de français et par son directeur de salle et professeur de catéchisme. Le 12 février, Rivas assiste « sans livres » à la classe de M. Josef Sabatier; le 19, il est noté comme s'étant acquitté convenablement de ses obligations; les semaines suivantes, il mérite la note « bien », sauf le 16 avril où il est qualifié de « peu appliqué ». Au point de vue de la tenue générale, les notes sont meilleures : le directeur de la quatrième division le place, le 22 mai, parmi les quatre séminaristes qui se sont distingués, le 6 juillet, parmi les six qui se sont le mieux conduits, et le 24, parmi ceux qui se distinguent « par leur application et leur

bonne conduite » — tandis que M. de Pelleport le qualifie de « très agité » ! — Nous ne pouvons suivre cette division au delà du mois de décembre 1803 ; les bulletins postérieurs à cette date nous font défaut ; peut-être ont-ils disparu dans l'incendie de la bibliothèque survenu en 1804. Nous aurions aimé retrouver une trace officielle des succès qu'il avait coutume de remporter dans tous les examens et actes publics : sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, nous sommes obligés de croire N. Pastor Díaz. Mais ce dont nous ne pouvons douter, c'est de la reconnaissance de Rivas envers les maîtres du Séminaire qui eurent une part prépondérante dans la formation de son esprit. De cette influence prolongée et durable, il sera traité en temps opportun¹.

Le 20 août 1806, Rivas quitte ce milieu aristocratique et, en somme, fort cultivé. Il a quinze ans et demi, et va commencer la carrière des armes. Le 7 décembre, sa mère demande pour lui la bandoulière de garde du corps dans la compagnie qu'il plaira au roi de désigner² ; cette faveur lui est accordée le 15, et Rivas entre le 19 dans la compagnie flamande des gardes du corps, lesquels étaient aux ordres du duc de Sedaví. Il échappe ainsi à la menace d'aller, avec le régiment de cavalerie de l'Infant, servir Napoléon au delà du Rhin. Il se rapproche aussi de son frère aîné, « exempt » de la compagnie italienne³.

Mais l'atmosphère politique est de plus en plus agitée. Pour un temps, les travaux de l'esprit passeront au second plan. L'année 1807 voit le triste « procès de l'Escorial » : le 27 octobre, Carlos IV est avisé que le Prince des Asturies complotait contre lui ; Fernando est pris, puis pardonné (le 5 novembre) après qu'il a dénoncé ses complices. Vers la fin de l'année, Godoy supprime les compagnies étrangères des gardes du corps, dont il s'intitule chef suprême. Le 13 décembre, la mère de Rivas sollicite pour lui de la Reine des aiguillettes qui sont

1. II^me part., ch. II du liv. 1^{er}.

2. A. M. G.

3. A. E. S.

disponibles dans cette unité¹. Elles lui sont refusées. En 1808, Angel se trouve à Aranjuez lors du mouvement du 17 mars. Il y voit « la chute d'un favori, la destitution d'un roi, l'abdication d'un père, et l'élévation d'un fils sous la poussée populaire² ». Il est de l'escorte de Fernando VII, lors de la triomphale entrée que fait le nouveau souverain dans sa capitale, le 24 mars. Mais Murat a fait, lui aussi, son entrée la veille, à la tête de 10.000 hommes; peu après son arrivée, il indique au ministre des Affaires étrangères, Pedro Caballos, que Napoléon désire posséder l'épée portée par François I^{er} à Pavie. Fernando VII, soucieux de « témoigner à son intime allié, l'empereur des Français, la haute estime où il tient son auguste personne et l'admiration que lui inspirent ses exploits inouïs », ordonne sans retard la remise, qui a lieu le 31 mars; à midi, un brillant cortège part de la demeure du Marquis d'Astorga, « caballerizo Mayor », et se dirige vers la demeure de Murat. L'épée placée sur un plateau en argent recouvert d'une étoffe de soie ponceau, repose sur la banquette d'un riche carrosse de gala. Elle est escortée de hauts fonctionnaires, et d'un groupe de gardes du corps, composé d'un sous-brigadier, un cadet et vingt gardes, dont quatre ouvrent la marche et les autres suivent le carrosse. Pendant que le marquis d'Astorga remet à Murat l'épée et une lettre royale, les gardes du corps restent alignés face à la demeure; puis, le cortège rentre au palais royal. Rivas est l'un de ces vingt gardes³.

Peu après cette sorte d'intermède pittoresque, les événements vont se précipiter. Ce seront bientôt les scandaleuses entrevues de Bayonne; ce sera le Deux-Mai, et le soulèvement inespéré

1. A. M. G.

2. R., I, 18.

3. Ces détails sont empruntés au Supplément de la Gaceta de Madrid du mardi 5 avril 1808, reproduit par M. Rivas-Chérif dans son édition des *Romances históricos* (t. I, n. des pp. 309-311). — En réalité, l'épée remise avec un tel cérémonial n'était pas celle que François I^{er} portait au côté le 24 février 1525 (Voir sur ce point la démonstration du comte de Valencia de Don Juan, aux pp. 353-356 de son *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*..., Madrid 1898).

et spontané de l'Espagne contre Napoléon. Ce grand jour, si glorieux pour nos voisins qu'ils l'ont promu à la solennité de fête nationale, Rivas ne le verra pas. Le matin même du 2 mai 1808, son escadron, que Murat veut éloigner, part pour Guadalajara. Ici se placent quelques incidents, pathétiques ou romanesques, dont on trouvera le récit détaillé chez N. Pastor Díaz¹, et auxquels il me paraît difficile d'accorder la même importance : les allées et venues de l'escadron, la fuite des deux frères vers Zaragoza, leur emprisonnement dans un village constituant tout autant d'épisodes dépourvus d'intérêt ; un seul mériterait de retenir notre attention, s'il était rapporté par un historien impartial : c'est la protestation véhémement de Rivas contre le désir exprimé par Murat au général Frere de voir les gardes du corps aider les troupes françaises à réprimer l'insurrection du Collège de l'artillerie de Segovia.

Un moment vient pourtant où les deux Rivas, fatigués de leurs errances sans gloire, cherchent « l'ombre de leurs étendards ». Ils trouvent l'armée de Gregorio de Cuesta au repos aux environs de Salamanca, où l'incapable général s'était réfugié après les deux défaites de Cabezón (12 juin) et Rioseco (14 juillet). Bien accueillis par Cuesta, Juan et Angel retrouvent quelques camarades, dont ils s'étaient séparés pendant trois mois. Après Bailén (19 juillet), cette armée marche sur Madrid pour faire sa jonction avec celle de Castaños. Au cours de cette marche, Rivas reçoit le baptême du feu dans une action de guerrilla dirigée contre l'arrière-garde d'un détachement français attardé à Sepúlveda, à 50 kilomètres au N.-E. de Segovia. Puis, il passe à un escadron de gardes de la division du comte de Gante, et va avec elle à Logroño, où ils sont attaqués peu après par les Français qui s'en emparent le 27 octobre. Un nouveau remaniement de l'armée amène Rivas à Madrid, dans un autre escadron de gardes, en voie de réorganisation ; cet escadron, en position de réserve lors de la bataille de Tudela (fin nov.), est fort malmené par l'explosion du

1. R., I, 19-25.

dépôt de munitions de Tarazona. Angel doit prendre en croupe, pour la marche en retraite, son frère aîné, qui a perdu son cheval et reçu une forte contusion. Ils se retirent sur Madrid ; Angel a son propre cheval blessé au cours d'une mêlée près d'Alcalá ; l'armée du centre, commandée par le duc de l'Infantado qui avait succédé à Castaños après Tudela, bat en retraite sur Cuenca à l'annonce de la prise de Madrid par Napoléon. Rivas est alors officier d'ordonnance du général en chef, et il se trouve au désastre d'Uclès (13 janv. 1809) ; il n'y court pas grand risque s'il accompagne le duc del Infantado, lequel, selon Lafuente, se dirigeait paresseusement vers le lieu du combat, à la fin de l'action¹. Après Uclès, Rivas suit son escadron dans la Manche. Le duc del Infantado se trouvait fin janvier à Santa Cruz de Mudela, au sud de Valdepeñas.

Arrivé à ce point de son récit, auquel je n'ai ajouté que peu de précisions, N. Pastor Díaz nous raconte que l'aîné des Rivas fut alors « atteint gravement de fièvres putrides, et qu'il dut se retirer, accompagné de son frère, à Córdoba, auprès de leur mère. Le malade se rétablit, et tous deux s'en allèrent en Extremadura ». Les choses ont dû se passer moins simplement. Il existe aux Archives de l'Armée, à Segovia, un dossier incomplet, mais troublant, et assez suggestif². Il semble que l'on se soit ému du séjour prolongé des Rivas à Córdoba. Le 18 juin 1809, Antonio de Gregorio y Esquilache signe un passeport pour l'« Excmo S^r Duque de Ribas », qui, avec un domestique, va rejoindre son corps à l'armée d'Extremadura, en passant par Ecija, à l'effet de régler certaines questions d'intérêts, et en continuant sa route sans arriver à Sevilla. Le 19, Juan est mis aux arrêts de rigueur chez lui : « que quede en arresto en su casa asta la determinacion de S. M. » Dans le fragment de lettre précité, écrit le 20 juin, Juan ajoute que D. Angel, « G^a de Corps de la 3^a compañía, fué llamado a casa del Marqués de

1. *Historia general de España*, t. XXIV, p. 95.

2. Il n'y reste que la copie des passeports destinés aux deux frères et une grande feuille de papier timbré, dont les quatre pages forment le corps d'une protestation écrite par le frère aîné. Le début et la fin manquent.

Guardia Real, en la mañana del 19, donde haciendo un [*sic*] exposicion de su enfermedad, y de la licencia, q^e el S^r Marqués de Buchena Sarg^{to} Mayor de su Cuerpo le dio, para q^e se mantuviese en esta hasta curarse radicalmente, dejó convencido al citado Marq^s de la justicia y verdad de sus aserciones; pero habiendo sido vuelto a llamar en el mismo día por un Ayudante del General a la casa del referido Marques, acudio a la entrada de la noche, y este quiso q^e le reconociera un cirujano, a lo qual se resistio viendo menospreciada la palabra de honor, de q^e tanto aprecio hacen las R^s ordenanzas, y el día 20 por la mañana se hallo con q^e en el officio n^o 8 se le decia saliera de esta en el termino de veinte y cuatro oras. » Le frère aîné demande à D. A. de Gregorio la raison des « ultrajes hechos a mi honor con el arresto que sufro, afin de que yo pueda defenderlo, como debo, y subsanar de todos modos mi opinion como militar y como hombre de conocida honradez. » Les deux frères n'en sont pas moins obligés de quitter Córdoba, le 21 juin, pour aller rejoindre leurs escadrons en Extremadura, en passant par Fuente Ovejuna¹. Leurs protestations indignées n'avaient convaincu personne : ils faisaient, dirions-nous aujourd'hui, figure d'« embusqués », en un temps où la patrie avait besoin d'eux. On ne peut les accuser, sans autre preuve, d'avoir manqué de courage; mais le trouble qui régnait alors, la désorganisation de l'armée espagnole, l'incohérence du commandement ne sauraient excuser une absence de plusieurs mois du théâtre des opérations : de toute façon, il n'est rien, dans leur attitude, qui soit de patriotés ardents.

Ils rejoignent leur unité avant la bataille de Talavera, à laquelle ils assistent; puis, l'aîné prend le commandement de l'escadron, qui revient dans la Mancha et est affecté à la divi-

1. Le passeport, signé par Antonio de Gregorio, à Córdoba, le 20 juin, est transmis au Duc, à cette même date, par le Marquis de Guardia Real. Il débute ainsi : « Por quanto el Excmo S^r Duque de Ribas, exento de R^s G^s de Corps, que con su hermano Don Angel Saavedra y sus criados pasan via recta al Exercito de Extremadura a incorporarse en sus Esquadrones debiendo pasar por Fuente Ovejuna : Por tanto... etc. »

sion de cavalerie du général Bernuy, dans l'armée du général Eguía. La division de cavalerie remporte quelques succès à Camuñas (à l'ouest d'Alcázar de San Juan), à Madridejos (plus au nord), à Herencia, et avance jusqu'à Mora (à 30 kil. au S.-E. de Toledo). Mais elle se heurte à des forces supérieures, bat en retraite par le port de la Jara, et finalement, pressée par l'ennemi, se débande et laisse son artillerie; celle-ci n'est sauvée que par une charge de l'escadron des Rivas, bien tenu en mains par son chef. Cela se passe vers la mi-octobre. La division se retire à La Carolina, dans la région où l'armée de Eguía, maintenant commandée par Juan Carlos de Areizaga, se reforme en vue d'une marche sur Madrid. On part le 3 novembre; les forces de cavalerie, aux ordres du général Manuel Freire, se rencontrent près de la Guardia avec la cavalerie française et obtiennent l'avantage. Les Français évacuent Ocaña; le 11, l'armée espagnole s'y trouve; il ne reste plus qu'à marcher sur Madrid; mais Areizaga hésite, fait perdre à ses troupes et leur temps et leurs forces, en des contremarches et des arrêts, par de mauvais chemins, au milieu d'une tempête de pluie et de neige. Les Français profitent de cette semaine de répit pour se refaire, puis reprennent la campagne. Une rencontre de cavalerie a lieu à Ontígola le 18 novembre, sorte de prélude à la bataille d'Ocaña. La division de Bernuy est aux prises avec un ennemi deux fois plus nombreux. Les gardes font trois charges désespérées, et perdent le tiers de leurs forces. Le général français Paris est tué par le caporal Vicente Manzano, mais les Espagnols sont repoussés sur Ocaña. Toreno¹, qui donne ce détail, ajoute : « Là aussi, de notre côté, fut gravement blessé et resta pour mort sur le champ de bataille, le frère du Duc de Rivas, Don Angel de Saavedra, non moins illustre alors par les armes qu'il ne l'a été depuis par les lettres. » Sur ce point, Rivas a fourni à son biographe les détails les plus circonstanciés.

Son cheval est blessé dès le début de l'action. Lui-même, dans une lutte corps à corps, entouré d'ennemis, reçoit « onze bles-

1. *Historia del Levantamiento...*, III, 158.

sures, dont trois très dangereuses, en particulier un coup de sabre à la tête et un coup de lance qui lui traverse la poitrine, au point de rester pour mort sur le champ de bataille, foulé aux pieds par la cavalerie ennemie¹ ».

On lira dans N. Pastor Díaz comment il est sauvé par le soldat Buendía, conduit à Ocaña, puis à Baza, où il arrive onze jours après. Vingt jours de soins et d'attentions le mettent sur pied ; à la vérité, des suites d'un coup de lance à la hanche, il boitera pendant quelques années, et la blessure de la poitrine n'est pas tout à fait guérie ; longtemps encore il vomira du sang ; mais il a assez de forces pour écrire le romance « Con once heridas mortales... » et pour rejoindre Córdoba, où se trouve sa mère. Il en était parti le 21 juin, sur un ordre impérial ; il y revient six mois après, vers la Noël, et y reçoit un accueil triomphal². Le sang généreusement versé l'a consacré héros pour sa vie durant, et par delà le tombeau même.

La convalescence, d'une douceur que l'on peut imaginer, au sein de la famille, à dix-neuf ans et à Córdoba, est brutalement interrompue par l'invasion de l'Andalousie par les troupes de Napoléon, en janvier 1810. Le 20, l'armée française franchit Despeñaperros ; les troupes espagnoles fuient en désordre. Le général Victor s'achemine vers Córdoba ; le roi Joseph l'y suit de près, et y reçoit un accueil chaleureux. Mais Rivas et sa mère n'ont pas attendu l'envahisseur ; ils se sont retirés à

1. Ainsi s'exprime Rivas lui-même dans sa sollicitation du 21 juillet 1813. Son commandant de compagnie, Francisco Manuel de Villena (dans une apostille du 22 mai 1810) parle de « once heridas y todas muy peligrosas ». Il exagère, mais pas plus que le poète, écrivant peu après *Ontígola* les vers bien connus : « Con once heridas mortales... » Les poètes ont des grâces d'état. N. Pastor Díaz accroit le nombre des blessures graves : « dos muy peligrosas en la cabeza y una estocada en el pecho... ; atravesado de un bote de lanza... » (R., I, 28). — A remarquer que Rivas lui-même, et ceux qui parlent de ses blessures, les disent reçues à Ocaña ; la bataille d'Ocaña, plus connue et beaucoup plus importante, eut lieu le lendemain, 19 novembre. Sur ces blessures, voir les App. II et suivants.

2. R., I, 32 : « Muchas gentes salieron á esperarle en el camino, y en las calles fué detenido varias veces su carruaje por la muchedumbre, que se agolpaba á verle y vitorearle. »

Málaga, où ils sont arrêtés par le colonel insurgé Vicente Abello. L'arrivée des troupes de Sébastiani les empêche de s'embarquer; abandonnant chevaux, bagages et argent, ils se cachent sous un déguisement au Perchel; un officier de l'armée française, espagnol de naissance et jadis bien accueilli par les Rivas à Córdoba, les découvre par hasard et leur donne de faux passeports, des montures et de l'argent pour aller à Gibraltar en suivant la côte. Cette première fuite à Gibraltar s'effectue sans encombre. De là, Rivas passe à Cádiz, où les Français viennent de mettre le siège. Il y retrouve son frère. Le 21 mai 1810, il est à la Isla de Léon, où la Régence est installée pour huit jours encore. Il dispose de faibles ressources, n'a même pas de quoi se soigner; il demande donc au roi, en récompense de ses services, la nomination et la solde de capitaine de cavalerie, avec le maintien de son affectation aux gardes du corps¹. Son commandant de compagnie, Francisco Manuel de Villena, met en marge une apostille chaleureuse. Le comte de Castelflorido transmet le 24 à Eugenio Bardagí l'instance de Rivas, avec un avis très favorable. Le 8 juin, Rivas reproduit sa demande du 21 mai. Le 11 juin, Fernando VII y fait droit.

Le 16 juillet, le conseil de la Régence avise le chef du corps, comte de Castelflorido, que le capitaine Angel de Saavedra est placé sous les ordres immédiats du lieutenant-général Joaquin Blacke, et celui-ci rend compte le 19 qu'il l'a affecté à l'état-major général, en qualité de : « Ayudante segundo adicto² ». Dans cette nouvelle situation, il mène une vie moins mouvementée, mais il cultive la poésie et le dessin : des vers, qu'il a publiés, des pièces de circonstance, qu'il n'a pas voulu faire imprimer; le portrait de ses compagnons, de ses hôtes, des esquisses de soldats, de chevaux et de canons, de scènes militaires, de paysages; ainsi son cerveau et sa main s'exercent à la fois, et si sa poétique ne se différencie pas des formules cou-

1. App. II.

2. A. M. G.

rantes, du moins ses dessins forment-ils son sens de l'exactitude et du pittoresque.

Ce double talent d'écrivain et de dessinateur le fait remarquer de ses chefs, qui, pour mieux utiliser ses aptitudes, lui confient le Bureau de topographie et d'histoire militaire. Les armées envoyaient chaque mois au gouvernement leur bulletin d'opérations ; Rivas en fait un résumé, qui est une sorte de « Communiqué officiel ». Il défend l'état-major, attaqué dans un libelle ; il rédige divers rapports sur l'organisation de ce corps ; il dirige et contribue à rédiger le journal de l'état-major, publication hebdomadaire qui paraît toute l'année 1811. Lorsque, dans la nuit du 24 au 25 août 1812, les Français lèvent le siège de Cadix, il est envoyé au Trocadero pour recueillir le matériel de guerre abandonné par l'ennemi ; il fait des obusiers de Villantroys un dessin qui court de main en main à Cadix, où il suscite la plus vive curiosité¹.

Malgré son jeune âge, il est chargé de missions importantes. Le 5 mars 1811, en vue de renseigner la Régence, il assiste à la bataille que se livrent à Chiclana les troupes anglo-espagnoles de Manuel de la Peña et les troupes françaises du maréchal Victor. « Il monte sur un cheval qui avait appartenu au général Solano. Il arrive à La Isla, passe le pont, voit le chef d'état-major, D. Luis Lacy, lequel, profitant de sa venue, lui ordonne de s'emparer, avec un bataillon, d'un réduit ennemi, dont les feux sont très gênants. D. Angel de Saavedra se met à la tête des troupes, et réussit à se rendre maître de ce point, non sans recevoir une légère blessure de baïonnette au front. C'est avec cet insigne d'honneur qu'il revient à Cadix pour donner à la Régence des nouvelles de la victoire² ». Plus tard, le gouvernement qui a des raisons de suspecter le capitaine-

1. A. de Castro : *Cádiz en la guerra de la Independencia*, 2^e éd., pp. 151-152.

2. A. de Castro, à qui nous devons ce récit (pp. 85-86), a tort d'ajouter que Rivas obtint « en seguida el grado de teniente coronel ». Il nous apprend (p. 185) que Rivas habitait dans le Callejón alto de los descalzos, la maison qui porte aujourd'hui le n^o 21.

général d'Andalousie, Francisco Ballesteros, donne mission à Rivas d'aller sonder ses intentions. Enfin, la division du général Merino s'étant soulevée à Córdoba, Rivas est envoyé avec pleins pouvoirs dans sa ville natale pour rétablir l'ordre. Le passeport qui lui est accordé à cet effet le 27 octobre 1812, mentionne qu'il s'y rend « en chaise de poste pour une mission qui touche au service de la nation »¹; il y a urgence : une note enjoint au secrétaire intérimaire du Bureau des Finances de lui donner sans retard (« luego, luego ») la provision d'argent nécessaire. Le succès répond à ses efforts : la division quitte en bon ordre Córdoba et les meneurs sont châtiés. Le 2 avril 1813, Rivas est promu « 1^{er} ayudante »².

Le 21 juin, la victoire de Wellington à Vitoria sonne la fin de la guerre de l'Indépendance. Rivas estime sans doute que la patrie n'a plus besoin de ses services ; du reste, il ne pourrait supporter les fatigues d'une campagne, car sa poitrine reste délicate ; aussi, le 21 juillet, à Cádiz, demande-t-il sa mise à la retraite avec affectation à la place de Sevilla, et la solde qu'on voudra bien lui donner ; il rappelle ses glorieuses blessures ; le Docteur Juan Manuel de Aréjula est commis à son examen médical par le brigadier Juan de Ordovas, et son certificat corrobore pleinement les assertions de Rivas. Le 12 octobre, la Régence accorde à celui-ci le grade de lieutenant-colonel attaché à l'état-major de la place de Sevilla avec 8.000 réaux de solde³.

C'est sans doute en novembre ou décembre 1813 que Rivas quitte Cádiz pour Sevilla. En tout cas, il y est avant le 11 février 1814, ainsi qu'il ressort d'une sollicitation de son frère

1. A. M. G.

2. Note conservée aux A. M. G.

3. App. III. — D'après N. Pastor Díaz, avant de prendre sa retraite, Rivas aurait sollicité, sans succès, son affectation à la section d'état-major qui servait sous les ordres de Wellington ; puis il serait passé à l'armée de réserve, à Sevilla ; de là, à Córdoba pour y organiser un nouveau régiment de cavalerie ; et enfin il aurait pris la retraite. Je n'ai trouvé aucune trace officielle de ces diverses affectations.

4. A. H. N., Sección del Sello de Castilla ; leg. 5327, n° 6. Juan est lui

ainé¹. D'après N. Pastor Díaz¹, le roi aurait, cette année-là, loué devant toute la cour les deux frères, et aurait octroyé au cadet l'emploi de colonel titulaire. La vérité est autre. Poussé par son manque de ressources personnelles et la modicité de sa pension (600 réaux par mois), Rivas a sollicité par quatre fois, mais sans succès, une rente (*encomienda*) de l'un quelconque des quatre ordres militaires; et le 13 avril 1816, invoquant une fois de plus ses blessures, il sollicite le grade de brigadier et la solde de 36.000 réaux, qui le sauveront de l'indigence. Ses prétentions paraissent excessives sans doute, car il demande le 1^{er} mai, à peu près dans les mêmes termes, l'emploi de colonel de cavalerie légère, attaché à l'état-major de la place de Sevilla, avec la somme de 36.000 réaux qui lui est affectée. Fernando VII lui accorde le jour même cette faveur². La nouvelle solde, si considérable qu'elle paraisse, ne devait pas suffire à un homme jeune, très répandu dans la meilleure société de Sevilla, et obligé à tenir un rang. Aussi demande-t-il le 4 décembre 1819 que sa pension de retraite lui soit transférée à Córdoba, où il pourra vivre auprès de son frère, avec moins de frais, et mieux soigner sa mauvaise santé³. Ce transfert lui est accordé le lendemain, et Rivas a dû quitter peu après Sevilla où il avait séjourné six années environ, de la fin de 1813 à la fin de 1819.

Ce long séjour dans la capitale de l'Andalousie est des plus intéressants pour l'histoire de la production littéraire de notre auteur. Ce n'est pas que celui-ci ait consacré tous ses loisirs aux Muses. Il dut mener la vie des jeunes Sévillans, non dépourvue d'agrément ni d'agitation : il aimait les taureaux, jouait avec eux dans les champs, renversait les génisses avec la pique; D. J. Vargas y Ponce le lui reproche dans un

même colonel en retraite depuis peu : « aora que acaba de obtener su retiro ».

1. R., I, 40. — Rivas brouille les dates lorsqu'il écrit à la reine, le 4 février 1834, qu'il a obtenu en 1814 cet emploi de colonel.

2. App. IV.

3. App. V.

romance, et Rivas se disculpe dans une épître en tercets¹. Il continue, néanmoins, à manier le pinceau et la lyre; il peint une « Apothéose » des plus fameux enfants de Córdoba, le suicide de Lucrèce², et sans doute aussi bien d'autres tableaux dont la trace est perdue ou la chronologie incertaine. Quant à la littérature, l'année 1814 voit paraître son premier volume de vers, imprimé à Cadix, pendant que l'auteur est déjà à Sevilla³. D'autres poésies nombreuses et variées correspondent aux années 1814-1819, si l'on s'en rapporte aux dates que l'auteur leur assigne dans ses éditions et qui ne sont pas toujours sûres⁴. Pour avoir une idée exacte de cette menue production, il faudrait ajouter aux poésies qui figurent dans les diverses éditions postérieures à celle de 1821, celles que l'auteur n'a jamais imprimées, et celles qu'il avait données dans son édition de 1820 et qui n'ont pas été réimprimées depuis⁵.

Le théâtre sollicite son attention; il écrit, à la fin de 1814, un *Ataulfo*⁶ qui a l'honneur d'être interdit par la censure, après le retour de l'absolutiste Fernando VII. Le 8 juillet 1816, la tragédie *Aliatar* est jouée avec un succès sinon prodigieux⁷, du moins très considérable⁸. L'année suivante, le 28 novembre 1817, est donnée la première de *Doña Blanca de Castilla*, accueillie avec moins de faveur qu'*Aliatar*⁹; pendant les années 1818 et 1819, il compose *El Duque de Aquitania* et *Malek*

1. R., I, 281 à 292. En note, à la p. 281, quelques vers de Vargas, dont la pièce figure au t. LXVII de la B. A. B., p. 609.

2. Voir plus loin, II^e part., liv. II, chap. II, par. IV.

3. Il s'excuse des nombreuses « errata » du livre en disant qu'elles sont « inremediables en las obras que no se imprimen a la vista de su autor » (Advertencia, p. 1).

4. Il est certain, pour ne citer qu'un exemple, que la pièce intitulée : *La Borrasca, a Lauzo* (R., I, 305-306), datée de 1817, a été publiée dans les *Poesías de 1814*.

5. Voir *Bibliog. crit.*, n° 86.

6. R., I, 45.

7. R., I, 45.

8. Voir *Bibliog. crit.*, n° 87.

9. Rivas s'en plaint dans une lettre à Ranz Romanillos : « esta infelice reina no interesa tanto como yo quisiera. » (Cité par Cañete, *Escritores españoles é hispano-americanos*, p. 135).

Adhel, qui, à l'inverse de *Doña Blanca*, ne verront pas les feux de la rampe, mais seront imprimés en 1821.

En 1819, Rivas songe à donner une nouvelle édition de ses œuvres poétiques¹; il se propose d'y inclure deux tragédies (*El Duque de Aquitania* et *Mulek Adhel*), *El Paso Honroso*, et diverses compositions en grande partie nouvelles : c'est, vraisemblablement, l'édition telle qu'il la réalisera en 1820 pour le tome I, et en janvier 1821 pour le tome II. Nous ne pouvons deviner ce qui retarda l'édition.

Vers la fin de cette année 1819, Rivas est à Córdoba, où il a obtenu l'autorisation de résider. A cette époque correspond un ensemble de pièces de vers dont le sujet est le même : il chante une beauté qu'il appelle Olimpia. Elle seule l'inspire, si nous ajoutons foi aux dates que Rivas assigne à chacune de ses poésies, et si nous admettons qu'en bâtissant son édition de 1820-1821, il n'a pas rejeté tous les vers qui ne célébraient pas son Olimpia. Quelle est cette Olimpia? Juan Valera, qui semble bien renseigné sur ce point, lui fait une place à part dans la vie sentimentale de Rivas. Celui-ci était vraiment épris, il était payé de retour; ses vers sont on ne peut plus vécus². Les vers du poète nous apprennent peu de choses précises : il a vu sa bien-aimée pour la première fois à Aranjuez³; il la voyait, dans la suite, sur les bords du Tage, du Manzanares, du Bétis, c'est-à-dire, sans doute, à Aranjuez⁴, à Madrid, et en Andalousie, à Córdoba et à Sevilla. Il peint son portrait⁵.

1. R., I, 46.

2. J. Valera : *D. Angel de Saavedra, Duque de Rivas...* (*El Ateneo*, I, pp. 138 sq.) « Mozo gallardo, alegre, ameno en su trato, de ilustre familia, y celebrado ya por sus campañas é interesante por sus heridas, D. A. de S., que era muy enamorado, hubo de ser bien correspondido... Sus versos tuvieron en aquel período el mérito, tan estimado de los *naturalistas*, de que no pudieron ser más vívidos ».

3. R., I, 26.

4. Le romance des pp. 339-341 (R., I) est daté d'Aranjuez, 1819.

5. R., II, 24 :

« con arte
Examinar tu espléndida belleza,
Y cual vive esculpida aquí en mi pecho
Al lienzo trasladarla.... »

Il semble que cette idylle ait connu des heures de sensualité, de désirs contenus, si les vers du poète ne sont pas de la littérature, et rien de plus¹. Il y eut aussi des brouilles, des ruptures, des raccommodements², des alternatives d'enthousiasme et d'abattement. Mais comment écrire l'histoire de cette passion si les poésies qui s'y rattachent ne sont pas rangées suivant un ordre chronologique assez rigoureux pour nous permettre d'en suivre l'évolution³ ? De toute façon, la passion pour Olimpia mérite une mention à part, après les Amira, les Lisarda, les Anarda et autres belles aux pseudonymes arcaïens. Elle dut remplir toute l'année 1819, et une partie de l'année 1820, car cette date est donnée par le poète à quatre pièces de vers — auxquelles il faut en ajouter une contenue seulement dans l'édition de 1820-1821⁴. Aucune de ces pièces n'exprime le sombre désespoir d'un poète devant l'irréparable ; peut-être Rivas pensait-il que les grandes douleurs doivent rester muettes.

J'avais songé un instant à identifier avec cette Olimpia, une religieuse, Sor María Victoria, qui va retenir notre attention ; mais la chronologie semble s'opposer à une si séduisante hypothèse. Sor María Victoria ne fut pas l'Olimpia du poète ; tout au plus, au temps de sa jeunesse mondaine, recueillit-elle,

1. R., I, 390 : « ... anhelante; enardecida, loca, — Constancia sin igual me prometías ». — Une pièce de l'éd. de 1820-21 (I, 209), qui fait suite apparemment à celle de la p. 23 du t. II, contient une confidence discrète, mais précise : « ... donde a su colmo — Mis amores dulcísimos llegaron ».

2. R., I, 325 (Soneto). — 327 (A Olimpia). — 371 (Lamento nocturno). — 379 (Romance). — 389 (A Olimpia), etc., etc... Ce n'étaient peut-être, exagérées par l'expression poétique, que des « Riñas de amor, que, pasajeras, — Como las nubes del sediento estío, — Daban doble valor á las delicias — Que en pos mi dicha sin igual colmaban... » R., II, 25.

3. Par exemple : la pièce *A Olimpia* (« Ay! qué mi pecho misero te adora... ») est placée dans R., I, 389, avant la pièce *A Olimpia* qui commence (II, 23) : « Olimpia donde estás?... » — Au contraire, dans le t. I de l'édition de 1820-21, la première de ces deux pièces est placée avant une autre poésie (« Tornemos; ay! tornemos, dueño mío... ») qui est la suite logique de la seconde!

4. 1820-21, t. I, pp. 209-214 et R., II, pp. 15, 19, 23 et 31 (cette dernière, sans nom de femme qui nous autorise à en préciser l'inspiration, mais qu'on peut rattacher au même groupe).

dans le cœur de Rivas, sa succession passionnelle. L'érudit archiviste de la ville de Córdoba, M. José María Rey, nous donne sur elle de précieux renseignements, dans un opuscule à tirage restreint et déjà fort rare¹. María Victoria² était

1. *Apuntes para la historia de la Casa de Cabrera...* Córdoba, 1913, un vol. in-8° de 72 pages.

2. María Victoria Aciscia Rafaela Josefa Alberta Ignacia Ramona Francisca-Javieria Francisca-de Borja Antonia Abad Blasa était née le 17 novembre 1796. D'une intelligence précoce, d'une religiosité extrême, elle s'adonnait à la prière et aux pratiques pieuses, réunissait les serviteurs de la maison pour faire avec eux ses dévotions ou pour leur raconter la vie exemplaire de quelque saint. Lorsque les Français envahirent Córdoba (1810), elle les vit mettre à sac le couvent du « Carmel Calzado » et brûler à la « Puerta Nueva » les livres de la Bibliothèque et les énormes in-folios des Archives : alors, Doña María Victoria fit vœu de se consacrer à Dieu s'il chassait l'envahisseur. Elle avait douze ans quand sa mère mourut ; tout le temps que son père resta veuf, elle s'occupa des autres enfants avec un sérieux peu commun à son âge. Elle trouvait encore des loisirs pour étudier, sous la direction de Fray Juan de Dios Pastor, l'histoire, la géographie, la langue française, le dessin, la musique, etc... Sa dévotion et sa piété ne faiblissaient pas ; on rapporte qu'elle demanda à ses amies Doña Magdalena de Souza, Doña Pastora et Doña Belén de Aguilar, le montant de leurs frais de toilette, pour le consacrer à de bonnes œuvres. Elle fréquentait chaque jour le couvent de Santa Isabel de los Angeles. Pourtant, le moment venu d'entrer dans les ordres, ce fut un autre couvent qu'elle choisit, l'un des plus austères et des plus florissants de la ville, celui des Dominicaines du « Corpus Christi ». Le matin du jour de Saint-Joseph de l'année 1824, elle entendit la messe au couvent de San Cayetano, puis, à pied, accompagnée seulement d'un très vieux majordome, elle s'en alla au couvent qu'elle avait élu. Le 22 octobre, l'étamine des Dominicaines tombait sur son corps. Son « exploró » est du samedi 8 octobre 1825. Le jour de sa profession, elle écrivait cette *décima* :

A JESUCRISTO CRUCIFICADO, EN EL DÍA DE MI PROFESIÓN.

« Perdona, pues he tardado.
Yo todo por tí lo dejo,
Y muy gozosa me alejo
de lo que más había amado.
Mi corazón encantado
Al ver tu suma bondad,
conociendo mi maldad
no tendrá otro sentimiento
que amor y arrepentimiento
por toda la eternidad. »

Et elle signait : María Victoria del Sagrado Corazón de Jesús. Après trois

l'aînée des cinq enfants de Diego de Cabrera y Fernández de Mesa et de María de las Mercedes Pérez de Saavedra Cárdenas de Caicedo, marquis et marquise de Villaseca, et parents des Rivas.

Après avoir dit sa jeunesse pieuse, M. D. J. M. Rey écrit : « Si édifiante que fût la vie de la jeune Doña Victoria, on ne peut affirmer qu'elle pensa toujours à se consacrer au cloître ; nous savons que sa main fut sollicitée par plusieurs nobles, et qu'elle fut sur le point de se marier avec Don Angel de Saavedra, le poète cordouan qui hérita plus tard du titre de Duc de Rivas, à la mort de son frère Juan Remigio, mari de Doña Carmen, troisième sœur de Doña Victoria. On ignore pour quels motifs celle-ci rompit les pourparlers matrimoniaux avec l'insigne poète. Peut-être eut-elle peur d'avoir le même sort que cette sœur-là, morte des suites de premières couches¹ ; peut-être se souvint-elle du vœu qu'elle avait fait de se consacrer à Dieu si les envahisseurs français quittaient Córdoba..... ; peut-être fut-elle conseillée par une religieuse de Santa Isabel de los Angeles ;..... peut-être enfin écouta-t-elle la secrète voix de la Providence. »

C'est le 4 juin 1821 que fut signé le contrat de mariage de Juan Ramigio, l'aîné des Rivas, et de Carmen, la troisième des Cabrerass² ; et ce fut le 3 mai 1822 qu'elle mourut, après avoir mis au monde un enfant mort-né. D'autre part, Rivas se met en route pour la France au début de mai 1821, — d'après

ans de séjour au couvent, elle était nommée « Prelada » ou Supérieure. Le 29 août 1850, elle reçut l'extrême-onction ; elle mourut le 4 octobre à huit heures et demie du soir. Elle est enterrée dans le chœur, sous une dalle où on lit l'inscription suivante : « Aquí yace — La madre priora — Sor Maria Victoria Cabrera — Hija de los Marqueses — de Villaseca — R. I. P. »

1. D'après une lettre d'un vieux Cordouan, que possède M. J. M. Rey, cette issue tragique aurait été due à une mauvaise conformation des organes. Et le signataire de la lettre émet l'hypothèse que Maria Victoria, effrayée, se soumit elle-même à un examen médical, à la suite duquel elle aurait renoncé au mariage.

2. Carmen, Josefa, Rafaela, Francisca de Borja y Xaviera, Alberta, Ramona, Antonia, Prisca de Cabrera y Pérez de Saavedra, était née le 18 janvier 1802.

M. Pastor Díaz¹ — et en revient à la fin de l'année 1821. Il est permis d'imaginer que c'est à ce moment-là qu'il a eu de plus fréquentes occasions de rencontrer Maria Victoria. Est-ce en 1822 qu'il demanda sa main, qui lui fut refusée après les couches tragiques de Carmen? C'est probable. Rivas trouvait dans la politique un dérivatif puissant, en attendant les attraits d'un nouvel amour; et Maria Victoria trouvait la quiétude du cœur dans les pratiques de la dévotion, en attendant la grande paix du cloître, quelques mois avant le mariage de son ancien prétendant.

Après cette digression sur les amours de jeunesse de Rivas, il nous faut revenir de quelques mois en arrière et reprendre le récit de sa vie.

Le 1^{er} janvier 1820, Riego proclame la Constitution de 1812 à Las Cabezas de San Juan. Une ère libérale, de courte durée, s'ouvre pour l'Espagne. Notre poète, dont plusieurs amis occupent de hautes fonctions, n'use de leur influence que pour obtenir enfin l'autorisation de passer à l'étranger pour parcourir l'Europe. Il avait jadis, à plusieurs reprises, mais en vain, sollicité cette autorisation des gouvernements absolus. Le Marquis de las Amarillas, plus tard Duc d'Ahumada, lui donne licence de s'absenter pendant six ans, à solde entière, avec mission de visiter et d'étudier les établissements militaires des pays où il séjournerait. Toutefois, Rivas ne se met pas en route tout de suite: il s'occupe, à Madrid, de la deuxième édition de ses Poésies, dont le second volume paraît en janvier 1821. Il part au début de mai pour Paris, où il s'occupe à la fois et de l'accomplissement de sa mission et de la satisfaction de ses goûts artistiques et littéraires. Il se lie avec Lord Holland, Destutt de Tracy et Horace Vernet. Il est probable qu'il se lie surtout avec Victor Destutt de Tracy, de dix ans plus âgé,

1. Il est surprenant que Rivas n'ait pas retardé son voyage de quelques semaines pour assister au mariage de son frère. Peut-être se trompait-il lorsqu'il plaçait au début de mai la date de son départ pour la France. Malgré son heureuse mémoire, il ne s'attachait pas toujours à l'exactitude de la chronologie.

qui avait servi en Espagne de 1808 à 1811, avait, en 1818, donné sa démission de colonel pour se consacrer aux sciences et à la politique, et qui fut député en 1822.

La politique attendait aussi notre poète. Il s'était, à Córdoba, uni d'amitié très intime avec un homme dont nous retrouverons désormais le nom à presque toutes les étapes de sa vie et dont l'influence a été prépondérante sur ses destinées, sur les divers incidents de son existence, et, ce qui nous intéressera surtout, sur son évolution littéraire.

Le 22 novembre 1820, Galiano est nommé intendant à Córdoba, au traitement de 50.000 réaux ; il avoue qu'il y a de bien mauvaises fréquentations¹, mais sans nommer personne ; il faut croire qu'il ne plaçait pas dans ce nombre son ami Rivas ; il peut, au contraire, mesurer le prestige dont celui-ci jouit dans sa ville natale, et c'est pour cette raison qu'il le persuade de présenter sa candidature aux élections législatives de 1821. En cette fin d'automne, Rivas se prépare à quitter la France pour le climat plus doux de l'Italie, lorsqu'il est élu, le 3 décembre, député de Córdoba en tête d'une liste de quatre noms². Cet événement, banal en soi, est gros de conséquences pour Rivas : la politique le prend, le mène à l'exil, où se révèlent à lui d'immenses horizons littéraires.

Les Cortes ouvertes en session extraordinaire le 28 septembre 1821, terminent leurs travaux le 13 février 1822. Le 15, la nouvelle Chambre s'installe, et procède à la vérification des pouvoirs, en commençant par les élections qui ne donnent lieu à aucune contestation : celles des députés cordouans entrent dans ce cas ; l'élection de Rivas est donc rapidement validée. Le 25, les députés validés prêtent serment sur les Saints Évangiles, desquels ils s'approchent deux par deux, après quoi, le Secrétaire, Martínez de la Rosa, lit les derniers mots du serment : « Si así lo hicierais, Dios os lo premie ; y si no, os lo demande ». Le parti des *exallés*, dans lequel Galiano entraîne Rivas, se divise en

1. *Memorias de A. G.*, II, 166.

2. App. VI.

plusieurs groupes. « Sur les bancs les plus proches du fauteuil présidentiel, et, à sa gauche, nous nous asseyions, les députés de Cádiz, le député de Córdoba D. Angel de Saavedra, et D. José Grajes, un des députés de Catalogne, toutes gens unies par une amitié intime, outre les liens politiques, car nous avions coutume aussi bien de vivre ensemble que de voter d'accord. Notre groupe se distinguait par de fines manières, et quelque hauteur que l'on pourrait appeler aristocratique, ce qui nous valait d'être tenus un peu à l'écart par nos collègues, même par ceux qui partageaient nos convictions... Entre personnes d'une certaine envergure, c'était chose commune que de se tutoyer, même si aucune amitié ancienne et datant des années de jeunesse n'avait précédé cette formalité. Notre bande n'admit pas cette coutume, et nous conservions au sein de la plus étroite amitié les formules sociales de politesse¹ ».

Le 1^{er} mars, Rivas est nommé membre de la commission d'étiquette pour recevoir S. M. la Reine à l'ouverture des Cortes. — Il est, avec Galiano, de la commission de la liberté de la presse. — Il est élu secrétaire de la Chambre au second tour de scrutin. — Chargé de rédiger le Message, il fait « une œuvre plus fleurie, plus élégante de style et de diction, que politique de ton et d'effets ». — Le 4 mars, il est de la commission de police. — Le 6, il signe, avec Galiano, Istúriz et d'autres, une motion de blâme contre le Secrétaire d'État² et demande en outre que l'on délibère sur une proposition faite le 2 mars par Gil de la Cuadra, à l'effet de nommer une commission chargée d'enquêter sur l'état politique de la nation. — Galiano ayant été mis en jugement, on discute sur la juridiction dont il relève : le Tribunal de Cortes ou la Cour suprême? Entraîné par son amitié, Rivas prononce un discours extrêmement violent, qui mécontente l'intéressé lui-même dont il dessert la cause³. — Le 19 mars, une longue séance est consacrée

1. *Memorias de A. G.*, II, 249, 250.

2. *Diario de sesiones*, n° 8 de T. I. Le Président du Conseil et Ministre d'État était Martínez de la Rosa.

3. *Memorias...*, II, 259, 260.

à la discussion des moyens d'honorer la mémoire de quelques héros de la liberté, parmi lesquels Lanuza. — Le 29 juin est une journée de grand travail parlementaire : longue séance le matin ; nouvelle séance à neuf heures du soir ; à quatre heures du matin, Rivas ramène dans sa voiture Galiano, causant d'un peu de tout et même de politique. — La session est close. — Le 1^{er} juillet, à l'instigation de Luiz Fernández de Córdoba, se produit le mouvement séditionnel et anti-libéral des six bataillons de la Garde Royale. Néanmoins, le 2 juillet, à la fin de l'après-midi, nos deux amis vont prendre des glaces au café de Solito, ouvert depuis peu dans la rue d'Alcalá, proche de la Puerta del Sol¹. Puis, ils montent dans la berline de Rivas, et arrivent à la Puerta del Sol, où règne la panique. Le cocher fait galoper les chevaux jusqu'à la Calle de Preciados. Là, le général Miguel de Alava² appelle les deux députés, s'assied auprès d'eux et se fait conduire à la caserne d'artillerie montée de San Gil. Le 7 juillet, Rivas se trouve au parc d'artillerie³ où les rebelles ne peuvent parvenir, grâce à l'attaque subite d'une compagnie du Bataillon Sacré formé par Evaristo San Miguel.

Vers la mi-juillet, Rivas et Galiano se retirent à Córdoba, où ils séjournent en août et septembre. Le 29 septembre, un violent tremblement de terre ébranle la cité, sans toutefois causer de grands dégâts, et oblige les habitants à sortir dans la rue à demi-vêtus. Dans la nuit du 30, Rivas et son ami partent en chaise de poste pour Madrid, où va s'ouvrir une session extraordinaire des Cortes et où ils arrivent le 3 octobre au matin⁴. Les Cortes s'ouvrent le 7. La situation intérieure est inquiétante ; les « bandes de la foi » agitent le pays, surtout en Catalogne. Les puissances européennes s'émeuvent, se réunissent

1. C'était, dit Galiano (*op. cit.*, p. 302) le « rendez-vous de bonne compagnie », parce que là seulement s'élaboraient les dites glaces, non encore vulgarisées à Madrid.

2. Il séjournera plus tard à Tours avec Rivas et Galiano.

3. R., I, 51.

4. *Memorias de A. G.* II, 333.

en Congrès à Vérone de la mi-octobre au 14 décembre, et la question d'Espagne figure au premier plan. L'Espagne apparaît alors comme trop libérale à l'Autriche, la France, la Prusse et la Russie, qui le lui signifient par la voie diplomatique. Le 6 janvier 1823, le Ministre des Affaires étrangères, Evaristo San Miguel, reçoit leurs notes; il y répond le 9; il revendique pour son pays le droit, dirions-nous aujourd'hui, à disposer de lui-même, et se refuse à accepter l'idée d'une intervention étrangère. Le jour même, le Ministre lit à la Chambre les documents reçus et la réponse faite. Cette dernière est accueillie avec un enthousiasme unanime. Rivàs prononce alors un éloquent discours¹; après lui, divers orateurs prennent la parole, et notamment Argüelles, chef des modérés, et l'exalté Galiano, qui, en terminant, donne l'accolade à son adversaire. Le 11, lecture du Message. Nouveaux discours, de Rivas, de Joaquín María Ferrer, de José Canga Argüelles, d'Agustín Argüelles et de Galiano; ces deux derniers sont portés en triomphe à la sortie: la menace ennemie réalisait pour une heure l'« union sacrée ».

Le 19 février, la session extraordinaire des Cortes est close; le 1^{er} mars, s'ouvre la session ordinaire; la Chambre fait connaître au roi la nécessité de transférer en Andalousie le siège du gouvernement. Fernando VII part le 20 mars et arrive à Seville le 10 avril. Les députés s'y rendent par leurs propres moyens. Le dimanche 23, à une heure du matin, partent en groupe Argüelles, Valdés et Cuadra dans une chaise de poste, Istúriz, Zulueta et Abreu dans une autre, et enfin Galiano et Rivas dans une calèche de ce dernier. L'éventualité d'une rencontre de brigands est envisagée, mais avec sérénité, parce qu'on imagine la route gardée par des troupes en raison du passage du roi. Nos députés sont à Aranjuez peu après le lever du jour, traversent la Mancha, arrivent, après midi, à Madrid, où ils font halte pour manger, et où il y a de la troupe: le roi y a couché la nuit précédente. On change les chevaux.

1. Et non en mars, comme le dit N. Pastor Díaz (R. I, 51).

La présence de soldats en cet endroit rassure les voyageurs; mais... ils sont tout à coup attaqués par deux cavaliers qui leur saisissent l'étrivière, et, passant par la portière le canon de leur escopette, se font livrer tout objet de valeur. C'est bref et proprement fait. Après quoi, les représentants de la nation sont libres de poursuivre leur chemin. Le 24, à deux heures du matin, ils arrivent à Córdoba, après avoir traversé l'enchanteresse Sierra Morena, qui inspire au sceptique Galiano quelques intonations lyriques; combien plus prenant devait être pour Rivas le charme poétique du pays natal!

De Córdoba, le voyage se poursuit jusqu'à Sevilla, où la session parlementaire s'ouvre le 23 avril. Dans cette ville, Rivas retrouve de nombreux amis. Tandis que Galiano, Zulueta, Istúriz et Abreu louent et meublent le n° 1 de la Calle de San Vicente, Rivas s'installe chez Juan Dinetti, Calle de la Carpintería, n° 25. Mais Rivas et Galiano passent ensemble la plus grande partie du temps; ils ont un troisième compagnon, le cousin de Rivas, Pedro Colón, duc de Veragua, jeune milicien national, constitutionnel ardent. Vers onze heures, Rivas allait à la Chambre; il revenait chez lui vers quatre heures, allait dîner avec le duc de Veragua et Galiano, qui avoue avoir mené alors une vie de distraction et de dissipation, « passant en *tertulias* les chaudes nuits sevillanes, sans toutefois s'adonner au jeu »; Rivas, lui, regagnait son domicile après minuit¹.

Cependant, la vie politique continue; les événements se précipitent; un corps d'armée français pénètre en Andalousie; le roi se refuse à partir pour Cádiz; le 11 juin, Galiano fait voter une proposition déclarant le roi « dément momentané »; une Régence provisoire est nommée pour la durée du transfert à Cádiz de la famille royale et du gouvernement. Saavedra vote ces deux mesures, et s'oppose à ce que la séance soit levée à trois heures du matin, dans la crainte de quelque incident inespéré. Le 12, le roi et sa famille partent sous bonne

1. Nous trouvons quelques-uns des détails qui précèdent dans les *Memo-rias d'A. G.* (II, 426); les autres nous sont fournis par la déposition de Juan Dinetti (A. H. N. Causas Estado. Leg. 6305). Cf. App. VII.

escorte pour Cádiz, où ils arrivent le 15. Galiano part le 13 sur un vapeur et arrive le 14 dans l'après-midi ; il nous raconte que certains de ceux qui partirent par voie de terre furent dévalisés ! Mais le fleuve n'était pas, ce jour-là, plus sûr que la route. Le 12, vers quatre heures de l'après-midi, Rivas accompagné de dames, prend congé de Juan Dinetti, son hôte, sans dire où il va. Le 13, jour de Saint-Antoine, il s'embarque sur un bateau, peut-être le même que prit Bartolomé José Gallardo. Celui-ci nous apprend qu'après le départ des troupes libérales, les absolutistes se livrèrent à un pillage méthodique de la ville. Les bateaux n'échappèrent pas à leur fureur : ils jetèrent à l'eau tout ce qu'ils y trouvèrent de peu digne d'être retenu. Gallardo y perdit un nombre respectable de manuscrits, et Rivas celui de *Doña Blanca*¹.

Les députés s'installent à Cádiz, bientôt bloqué par l'escadre française, tandis que les fils de saint Louis l'assiègent du côté de la terre. Rivas signe avec Zulueta, Infante et Istúriz, une motion qui est adoptée à une très forte majorité, et aux termes de laquelle les Cortes déclarent qu'ont bien mérité de la patrie les membres de la régence provisoire qui ont opéré le transfert des Cortes et du gouvernement². Toutes ces manifestations de libéralisme vont le mettre sous peu en mauvaise posture en face de l'absolutisme triomphant. Le Trocadero est pris dans la nuit du 30 au 31 août. Une réunion extraordinaire des Cortes autorise le roi à traiter avec le duc d'Angoulême. L'heure de l'expiation approche pour les *exaltés*. Le 1^{er} octobre, Fernando VII se présente à Puerto de Santa María et publie un décret qui marque le début d'une terrible réac-

1. Pour Rivas, voir *Bibliogr. crit.*, n° 88. Gallardo mentionne ainsi sa mésaventure : « En Sevilla, el día, aziago para mí, de San Antonio, Abogado de las cosas perdidas, perdí yo (es decir, me robaron en el saqueo jeneral de aquel día, 13 de junio de 1823, al trasladar — se á Cádiz el desgobernado Gobierno de aquellas Calendas) entre obras mías, preparadas, y preparándo — se para la prensa, las siguientes... » « Antología española », 1848, t. I, p. 99, n. 2, dans un article de Gallardo : *Del asonante, su naturaleza y esquisito mecanismo*, etc...

2. A. H. N. Causas Estado. Leg. 6305.

tion : l'« ominosa decada » commence. Les condamnations capitales se multiplient, plus de 20.000 Espagnols cherchent le salut dans l'exil.

Rivas et Galiano sont de ce nombre. Les patrons de barques demandent un prix excessif pour emmener les fugitifs. Enfin, les deux amis frètent pour une somme raisonnable une barque valencienne de Vinaroz, de faible tonnage. Ils s'embarquent le 3 au matin ; l'escadre française s'est un peu éloignée de Cádiz, avec l'intention évidente de laisser passer les exilés. Il n'y a à craindre que les corsaires, qui les livreraient au gouvernement royal, c'est-à-dire au supplice. A l'entrée du détroit de Gibraltar, le vent faiblit. Quelques brises de terre leur permettent d'avancer. Ils sont déjà dans le détroit quand se lève le vent d'Est, qui les aurait arrêtés s'il les avait surpris plus tôt. Mais d'une bordée ils vont sur Ceuta, et une autre les mène dans le port de Gibraltar. Ils y arrivent vers midi, le 4 octobre, accompagnés d'un bateau plus grand qu'ils ont rencontré dans la nuit, et sur lequel se trouve leur ami Joaquín María Ferrer. Les Espagnols ne sont tolérés qu'un mois dans la ville ; puis on les met sur de méchants navires ancrés dans la baie. Après un nouveau mois passé dans de tristes conditions, Galiano trouve des âmes charitables qui se cotisent pour payer son passage sur un brigantin du nom pompeux de *El Orbe*. En réalité, *El Orbe* jaugeait un peu moins de 200 tonneaux, et les émigrés y étaient logés dans l'entrepont¹. Quant à Rivas, il reste à Gibraltar jusqu'au mois de mai 1824, et compose quelques poésies de circonstance. Y est-il retenu par son état de santé² ? Y a-t-il vu réellement, parmi ses compatriotes, ce

Semblante celestial, donde florece

La beldad, la inocencia y la dulzura ;

1. *Memorias* ... II, 508-509 ; 511. — *Recuerdos de un Anciano*..., p. 452.

2. R., I, 53. — Peut-être fut-il autorisé à résider dans la ville même. Il semble difficile de croire qu'il ait vécu sept mois sur un bateau mal aménagé, en rade de Gibraltar. Il n'aurait pas manqué de partir avec Galiano.

qui inspire le *Soneto*, daté de « Gibraltar, 1823 », avec son étrange sous-titre « antes de partir »¹ cinq mois, au moins, avant le vrai départ? Ce sonnet, d'une valeur littéraire médiocre, a toutefois le mérite d'être dépouillé de certains oripeaux dont Rivas avait abusé jadis; cette sobriété relative d'ornementation laisse percer un accent de sincérité, et lui donne ainsi pour nous le charme piquant d'une énigme. Quelle est donc cette femme, ou plutôt cette jeune fille? Il semble que dans l'apaisement des passions politiques, le cœur du poète s'éveille une fois encore à l'amour et qu'il se reprenne à chanter au seuil de l'exil. Il est trop tentant, d'une tentation trop forte pour qu'on puisse lui résister, de voir en ce « soberano conjunto y compostura » celle que Rivas devait épouser en 1825, à son proche retour à Gibraltar, après un séjour de sept mois à Londres : Doña María de la Encarnación Cueto. C'est la même, sans doute, qui se présente à son esprit en mai 1824, lorsque, à bord du *Francis Freeling*, il fait route pour l'Angleterre. Il l'appelle alors Angélica :

Y tú tierna, beldad, que has encendido
La llama en que he de arder hasta la muerte,
Angélica divina, más hermosa
Que nace predilecta de Cupido
En el desierto purpurina rosa²...

C'est Angélica que le proscrit revoit en rêve à Londres :

A mi lado mi Angélica estaba,
Que con voz celestial entonaba
Dulces himnos de gloria y de amor
Y yo ufano pulsaba la lira³...

Et c'est encore à Angélica qu'au début de son *Moro Expó-*

¹. R., II, 35. — Il a dû rencontrer cette beauté auparavant, à Sevilla ou à Córdoba, d'après certains vers de la poésie *A las estrellas* (p. 60).

². *El desterrado*, R., II, 51.

³. *El sueño del proscrito*, R., II, 64.

sito il signale l'appel lointain des voix moyenâgeuses que son inspiration poétique lui fait entendre :

Angélica no escuchas el sonido
De las solemnes voces que me llaman?
Voces son de otra edad !...

Quand il écrivait ces vers à Malte, au bord de la mer, en septembre 1829, Angélica lui avait déjà donné deux beaux enfants, Octavia et Enrique; et quelques jours après, le trentième de ce même mois, elle allait le rendre père d'une autre fille, Malvina.

S'il en est ainsi — et, pour ma part, je n'en saurais douter — la période que nous étudions prend sa signification totale dans le cycle de son existence. Après une enfance, et surtout une adolescence et une jeunesse mouvementées, riches en expériences et en aventures de toutes sortes : sentimentales, militaires, poétiques et politiques, voici venu le temps de la maturité. Une nouvelle et longue et dure épreuve lui est réservée : l'exil. Il va aspirer à créer autour de lui l'atmosphère stable d'une famille ; il va, loin de sa patrie, apprendre à en mieux juger les êtres et les choses ; il va surtout, au contact de littératures étrangères, découvrir des horizons ignorés. L'exil va réaliser le renouvellement et l'enrichissement de sa personnalité.

CHAPITRE II

L'ÉMIGRATION

Gibraltar, c'est déjà l'Angleterre, mais c'est encore un peu l'Espagne. C'est une mer espagnole qui baigne l'énorme rocher; et quand souffle la brise de terre, les aromes dont elle est chargée sont ceux de la voisine Andalousie. L'exil commence en ce jour de mai 1824, où le paquebot anglais *Francis Freeling*, au crépuscule, sort de la baie de Gibraltar, la proue tournée vers l'ouest¹; le vent est fort². Le poète est envahi d'une émotion intense et très naturelle à la pensée qu'au jour naissant il ne reverra plus les rivages de sa patrie. Il salue Cádiz au passage, et le Guadalquivir, dont sa pensée remonte le cours jusqu'à Córdoba; tour à tour il maudit et adore sa patrie ingrate et idolâtrée. Un des jours suivants, par mer calme, les émigrés sont sur le pont. Il y a, là, avec Rivas, le comte d'Almodóvar, un sieur Calderón et son fils Lorenzo, le valencien Miralles, le député Manuel Marán; ce dernier chante; la voix est jolie; les officiers donnent une guitare à Don Manuël, et le prient de chanter des chansons patriotiques, que ses compatriotes reprendront en chœur. L'émotion envahit à nouveau notre poète, qui descend dans sa cabine et jette sur

1. R., II, 57. Quelques lignes, placées à la fin de la poésie *El desterrado* précisent « al ponerse el sol ». Mais il est dit dans cette poésie que l'on voit Cádiz; et l'embouchure du Guadalquivir (p. 42). C'est matériellement impossible : peut-être s'agit-il d'une « vision » poétique...

2. R., II, 41 ... « Aspero suena — El recio vendaval, y espira el día. — ... Sañudo el viento —. Me arrebató violento... »

le papier, d'un crayon fiévreux, les quelques strophes qui restent de la poésie *Super flumina*¹. Une nuit, la contemplation du ciel étoilé ramène sa pensée vers le Betis, dans les eaux duquel il a vu, assis auprès de sa bien-aimée, se refléter les mêmes étoiles.

Enfin, nos émigrés arrivent en Angleterre. Ils débarquent à Falmouth², et se rendent à Londres. Nous possédons des renseignements peu nombreux et peu précis sur le bref séjour de Rivas dans cette ville. N. Pastor Díaz affirme³ qu'il vécut des subsides que lui envoyait la duchesse sa mère, malgré les faibles ressources dont elle disposait elle-même. Le certain est que Rivas dut commencer alors le pénible apprentissage d'une vie de gêne et parfois, de misère. Sans doute reçoit-il à son arrivée quelque aide de la commission de secours aux émigrés, dont parle Galiano⁴, arrivé à Londres le 28 décembre 1823. Ces secours se transforment en pensions régulières, dont le taux est indiqué par Galiano⁵. Rivas loge-t-il à Summers Town, qui est le quartier des émigrés espagnols⁶? Galiano l'introduit-il dans le cercle de ses amitiés anglaises⁷, auprès de sir Thomas Dyer, « magnifique patron des Espagnols⁸ » Très bienveillant pour eux, très délicat, le docteur W. Copeland, logé précisément au n° 95 de Charlton-Street, dans le quartier de Summers Town, non seulement leur prodiguait ses soins, mais leur fournissait des remèdes à si bas prix qu'il semblait les offrir⁸. A la fin de l'année 1824, un meeting est tenu à l'instigation du Lord Maire, pour organiser une souscription en faveur des

1. R., II, 37-39. Quelque détail ajouté provient d'une note manuscrite qui figure dans les papiers conservés par M. Anduaga.

2. Cf. note finale de *A las estrellas*, p. 339 du t. II de l'édition de Paris (1834) de *El Moro Expósito*.

3. R., I, 55.

4. *Memorias de A. G.*, II, 511-512.

5. *Recuerdos de un anciano*, p. 519. Dans laquelle des six catégories était rangé Rivas? Nous l'ignorons. Les secours du gouvernement allaient de 190 à 475 réaux par mois. Les secours des comités étaient variables.

6. *Id.*, p. 473.

7. *Id.*, pp. 516-517.

8. « *Ocios de españoles emigrados* », III, p. 85 (janv. 1825).

émigrés et provoque de splendides élans de générosité, accompagnés de phrases charmantes. Deux ouvriers donnent le prix de leur déjeuner. Toute cette sympathie agissante console les Espagnols des attaques de certains journaux, comme le *British Monitor*, qui, dans son numéro du 19 novembre, les appelait « fomenteurs de trahison et d'incendie »¹. Rivas commence-t-il à Londres à donner des leçons d'espagnol et à peindre des tableaux comme il le fera, plus tard, pour s'assurer quelques ressources? Il vit assez misérablement², si l'on en croit une anecdote que me contait, avec un humour bien andalou, M. J. M. de Valdenebro, l'aimable et si regretté bibliothécaire de l'Université de Sevilla, lequel la tenait de D. José Gutiérrez de la Vega. Rivas assistait à une réunion maçonnique; à la porte de la salle était disposé un plateau destiné à recevoir les dons des affiliés. Sous couleur de mettre son obole dans le plateau, Rivas aurait subtilisé adroitement une livre sterling. Mais il n'aurait pas été le seul à user d'une telle ruse : à la sortie de la réunion, Juan Nicasio Gallego avoua s'être approprié deux livres, et regretta de n'avoir pu en prendre trois, vu l'état de misère où ils se trouvaient.

Au cours des sept mois qu'il passe à Londres, Rivas écrit trois octaves à la gloire de *Cristóbal Colón*, *El sueño del proscrito*, et les deux premiers chants de *Florinda*; en prose, la fantaisie *El peso duro*, perdue pour nous³. Ce premier séjour en terre d'exil marque le début d'une initiation littéraire, qui se poursuivra à Malte et en France. L'exiguïté de ses ressources, le climat humide de Londres⁴, mauvais pour ses bronches de blessé

1. « Ocios ... », t. II, p. 465 (déc. 1824).

2. Le 16 mars 1824, Blanco White écrivait à son frère : « Tu sabes cuán costoso es el vivir en Inglaterra... La multitud de Españoles que están viviendo aquí casi de limosna, quiebra el corazón. » — Le 28 avril, White commence une grammaire anglaise à l'usage de ses compatriotes. (Cf. M. Méndez Bejarano : *Vida y obras de D. José M^a Blanco y Crespo* [Blanco White] ... pp. 168 et 166 respectivement).

3. Cf. *Bibliogr. crit.*, n° 93.

4. R., II, 65. « Las nieblas horribidas — Del frío Tàmesis — Con pecho mísero — Respiraré »,

du poumon, peut-être¹ le désir de se perfectionner dans l'art de la peinture en vue d'en faire son gagne-pain, sans doute aussi la volonté de réaliser un mariage projeté depuis quelque temps sont autant de motifs qui décident Rivas à quitter l'Angleterre pour l'Italie. Sur l'intervention du nonce, sollicité par la duchesse de Rivas, un passeport est accordé au poète, à la condition expresse de ne pas, durant son séjour en Italie, parler ou écrire sur la politique, et de ne pas fréquenter la société anglaise². Rivas promet³ : la première et si dure leçon de l'exil a fait sonner pour lui l'heure de la sagesse. La douceur du foyer qu'il va fonder complétera l'action apaisante de la misère, qui, lorsqu'elle ne crée pas la révolte, sait refréner les emballements et dissiper les illusions. A partir de ce moment, l'esprit novateur de Rivas se détournera insensiblement des problèmes brûlants de la politique pour s'intéresser aux problèmes aussi passionnants, mais moins dangereux, de l'esthétique littéraire.

A la fin de décembre 1824, il quitte l'Angleterre et arrive en janvier 1825 en vue de Gibraltar. Entre janvier et juillet, il écrit le III^e chant de *Florinda* et se marie avec D^a Marfa de la Encarnación de Cueto y Ortega, sœur de Léopoldo Augusto de Cueto, marquis de Valmar. Qualifié d'« impurificado », la licence de mariage, nécessaire à tout fils de Grand d'Espagne, lui est accordée après bien des sollicitations ; le mariage a lieu par procuration ; puis, la duchesse et sa bru s'en vont, montées sur des ânes et en longeant la côte, jusqu'à Gibraltar, où le mariage est validé (« revalido »). Pour un des principaux romantiques espagnols, voilà un épisode romantique à souhait⁴.

Dans la première quinzaine de juillet, Rivas et sa femme quittent Gibraltar pour l'Italie⁵, arrivent à Livourne.

1. R., II, 55.

2. *Loc. cit.*

3. *Loc. cit.* Le sauf-conduit porte, de la main même du nonce, la mention « Dado por orden expresa de S. S. ».

4. Ce détail m'a été fourni par M^{me} la Marquise d'Aranda, fille du duc de Rivas. C'est, sans doute, en attendant l'accomplissement des formalités nécessaires que Rivas composa le III^e chant de *Florinda*.

5. Aux A. N. P., F⁷ 11. 993-71^e, se trouve un extrait d'une lettre du

Le poète raconte ainsi ses tribulations : « Ma quarantaine terminée, je me présentai au consul romain pour qu'il visât mon passeport ; il s'y refusa absolument et me dit qu'il avait l'ordre de n'en viser aucun sans l'envoyer à Rome pour examen. Il envoya donc le mien, et il me fut retourné avec un refus formel. A mes représentations, le cardinal de la Soma-glia me fit répondre par le consul que... je m'exposerais à de *grave dispiacenze* si je mettais les pieds dans les domaines apostoliques. Cette réponse inattendue fut immédiatement suivie, de la part du gouvernement toscan, de la persécution la plus acharnée ; la police de Livourne en vint à préparer la force armée pour me jeter hors de cet État. En de tels embarras, j'eus recours au consul britannique, Mr. Falconar, lequel, s'appuyant sur un passeport anglais que m'avait délivré Lord Chatham à mon passage à Gibraltar, n'épargna aucune peine pour suspendre la persécution ; il réussit à gagner du temps et me fit embarquer sur un brick-goëlette anglais¹... » L'état de la mer retarde le départ, Rivas et sa femme restent à bord, surveillés par la police, mais visités par la meilleure société de Livourne,

Ministre des Affaires étrangères, en date du 15 juillet 1825, dans laquelle on lit : « Le consul de S. M. à Gibraltar m'annonce qu'un réfugié espagnol assez marquant vient de quitter cette place ; c'est l'ex-Député *Saavedra*, qui s'est embarqué pour les États Romains. » Cette dernière phrase montre que Rivas ne songeait pas à s'arrêter en France ; et, je ne sais où un critique en général bien informé, D. Américo Castro, a pris qu'« après avoir erré longtemps, il ne fut accueilli ni en France ni en Italie » (*Les romantiques espagnols*, p. 27). La lettre précitée montre, en outre, que Rivas était l'objet d'une surveillance de la part du gouvernement français lui-même. A côté de cette lettre, il en existe une autre, « lettre particulière de Madrid, en date du 1^{er} septembre 1824 », où il est dit : « On assure que dans les plans des Conspirateurs le littoral de l'Espagne est divisé en 11 arrondissements, ayant chacun un chef chargé d'y diriger des mouvements insurrectionnels ou d'y conduire des bandes armées. C'est, dit-on, *Saavedra*, ancien membre des Cortes, qui conduit à Gibraltar cette combinaison de révolte. » Cette note, qui est un rapport d'un agent secret de la police, a été communiquée au Ministre des Affaires étrangères en France. C'est un rapport erroné, comme il en existe tant dans les Archives des Ministères de l'Intérieur, mais qui confirme l'importance de Rivas comme suspect, et nous explique pourquoi il apparut parfois comme un hôte indésirable.

1. R., III (*El Moro Expósito*), p. 276, n. 30.

désireuse de leur faire oublier la persécution dont ils sont l'objet. On part enfin, et le temps est beau pendant quatre jours ; mais le cinquième serait funeste, sans le courage de Rivas : il en impose aux matelots, qui ont abandonné la manœuvre pour prier à genoux, met la main à la besogne, et se dépense tellement que, rentré dans sa cabine après le danger, il y reste longtemps évanoui¹. Après une brève escale à Girgenti pour réparer, et deux autres jours de navigation mouvementée, on arrive à Malte. Dans cette île où le hasard seul l'a conduit, Rivas subira des influences importantes pour son évolution littéraire.

Le jeune ménage réside d'abord à La Valette, dans une maison au bord de la mer : cette maison passe pour être hantée ; on y dort avec, sur la table de nuit, à portée de la main, le pistolet chargé ; parfois même, au réveil, on trouve le pistolet déchargé par une main mystérieuse ; un souterrain aboutit à cette étrange demeure, qui n'était peut-être, ainsi que le croit M^{me} la marquise d'Aranda, qu'un asile de contrebandiers. Par la suite, Rivas s'installe dans une résidence moins romanesque, mais plus calme. Il est reçu par l'élite de la société ; ses malheurs, son talent, ses manières nobles et charmantes lui créent de précieuses et durables amitiés. Le gouverneur de l'île, le marquis d'Hastings, mort peu après, et son second, le général Woodford, le général Ponsonby, son successeur, Zammit, Stillon, Hyzler, lui témoignent une flatteuse sympathie ; et l'on ne saurait oublier l'honorable sir John Hookham Frere, dont l'influence sur Rivas a été si souvent mentionnée, parfois exagérée, parfois atténuée, mais que l'on n'a jamais niée tout à fait. Dans ce milieu, si propice à la production littéraire, Rivas écrit d'abord très peu. Se recueille-t-il en vue d'une transformation de son tempérament poétique ? Je crois plutôt que, dans cet îlot accueillant, et tandis que la cour criminelle de Sevilla le condamne à mort avec plusieurs autres ex-députés

1. Trois ans plus tard, il fera allusion à cette traversée orageuse dans *El Faro de Malta* (R., II, pp. 73-74).

de son parti¹, Angel goûte d'abord les douceurs de la lune de miel. Le 4 novembre 1826, une fille, Octavia, apporte au foyer toute sa jeune grâce. La famille s'accroît d'un garçon, Enrique, le 13 septembre 1828, et d'une deuxième fille, Malvina, douze mois après, le 30 septembre 1829.

A part une poésie insignifiante, *La maledicencia*, datée de 1825, et, peut-être, les deux derniers chants de *Florinda*, c'est à partir de 1827 que Rivas écrit : deux pièces de vers, *El faro de Malta* (1828) et *A los excelentísimos señores marqueses de Santa Cruz* ; une tragédie, *Arias Gonzalo* (1827), et une comédie, *Tanto vales cuanto tienes* (1828), et les cinq premiers chants de *El Moro Expósito*.

Quelles que soient les délices de Malte, un moment vient où Rivas songe à s'en arracher. Son biographe² nous donne de son départ une raison qu'il est possible d'admettre en la complétant. L'avènement du Ministère modéré présidé par M. de Martignac (4 janv. 1828-7 août 1829) a peut-être marqué le commencement d'une politique plus libérale envers les émigrés espagnols, et il se peut que Rivas ait alors tourné les yeux vers la France, dont il a subi l'attraction à toutes les étapes de sa vie ; peut-être aussi le climat maritime de Malte était-il défavorable à la santé de sa femme³ ; peut-être enfin sa mère le pressait-elle de se rendre en France, où elle pourrait le revoir et connaître ses petits-enfants. C'est elle, sans doute, qui, en 1828, demande pour lui au vicomte de Saint-Priest, ambassadeur du roi à Madrid, la permission de résider en France ; le 7 janvier 1829, le comte de la Ferronays prévient le vicomte de Martignac

1. Le 16 mars 1825, Rivas était au nombre de ceux qui « aun no se han presentado ni poder (*sic*) ser habidos, y como profugos debe procederse contra ellos en rebeldia llamandolos por edictos y embargandolos todos sus bienes » (A. H. M. Causas estado. Legajo 6305). En juillet 1826, ces mêmes députés sont condamnés « en la pena ordinaria de muerte en garrote, en las costas del proceso y confiscacion de bienes a favor del Real Fisco y Cámara de S. M... ».

2. R., I, 65.

3. Après avoir demandé à résider à Marseille, il dit que sa femme « ne peut supporter sans inconvénient le voisinage de la mer ». Pour toute cette période, voir les documents de l'App. VIII.

qu'il a accordé à Rivas « l'autorisation de s'installer à Marseille avec sa famille ». Le même jour, une dépêche est adressée à M. de Saint-Priest, lequel en envoie à Rivas une « copie dûment certifiée ». Le 10 janvier, l'arrivée de Rivas à Marseille est donnée comme incessante par le Ministère de l'Intérieur au Préfet des Bouches-du-Rhône. Pourtant Rivas passe encore plus d'un an à Malte.

Qu'est-ce qui retarda son voyage? L'attente du troisième enfant? Et, avant la naissance de Malvina, le remplacement du vicomte de Martignac par l'absolutiste prince de Polignac (8 août 1829)? Le certain est qu'il obtient son passeport le 27 février 1830. Le général Ponsonby, gouverneur de l'île, met à sa disposition son propre yacht *Lady Émilie*¹ pour faire la traversée. Le gouvernement français se montre envers lui aussi prévenant que le gouvernement anglais, quoi qu'en dise N. Pastor Díaz dans son fantaisiste récit². Je ne puis croire que, sur ce point, Rivas ait documenté son biographe. Un tel travestissement de la vérité dépasse la mesure des enjolivements qui abondent dans cette biographie, et le désir de dramatiser une existence ne saurait justifier de telles ingraturités. Tous les documents officiels attestent, au contraire, que Rivas a été

1. N. 30 de *El Moro Expósito*, R., III, 276, confirmée par divers documents donnés en *Appendice* et se rapportant à cette époque. La « goleta de guerra » dont parle N. Pastor Díaz est mentionnée par Rivas dans la n.° 1 de R., II, 89. « Hice el viaje de Malta á Marsella en una goleta de guerra inglesa, que me procuró la amistad del general Ponsomby. » Yacht ou goélette de guerre? J'opte pour le yacht, à cause du nom qu'en donne Rivas, et de la mention qu'en font les documents.

2. « Pero á su llegada [à Marseille] Martignac había caído (depuis le 7 août 1829!), y su sucesor volvía á la misma política intolerante. Obligado á detenerse en aquel puerto, ordenáronle á poco que se internara con su familia hasta Orléans, donde precisamente debía fijar su domicilio. Tuvo que resignarse á esta dura condición, y allí, arruinado por sus viages, y consumidos todos los recursos que su tierna madre de continuo le enviaba, etc... » Cette fable d'un Rivas persécuté a été reprise par tous ceux qui se sont occupés de lui : J. Valera dans *El Aleneo*, p. 315; Cañete, *Teatro moderno español*, t. I, p. 11; Piñeyro, *El Romanticismo*, pp. 60-61; Américo Castro, *Les Romantiques espagnols*, p. 28; E. Allison Peers dans *Rivas and Romanticism*, p. 5, et dans *A. de S., D. de R., a critical study*, p. 64, etc...

traité avec des égards particuliers. Arrivé à Marseille, le 23 ou le 24 mars 1830, il obtient du Secrétaire général de la Préfecture la faveur de se rendre de suite à Orléans, avant d'avoir reçu l'autorisation ministérielle, parce qu'il prétend « que ce retard nuirait essentiellement à la santé de son épouse, qui ne peut supporter sans inconvénient le voisinage de la mer. D'un autre côté, [il] est impatient de se rendre auprès de sa mère qui doit partir de Perpignan pour aller le rejoindre à Orléans, où ils se proposent de vivre en famille » ; le fonctionnaire lui délivre une passe provisoire pour Orléans. Il est approuvé par son Ministre, dans une lettre datée du 31 mars. Le 13 avril, le Préfet du Loiret rend compte à son ministre de l'arrivée de Rivas¹.

Le séjour à Orléans est bref. La duchesse de Rivas est peut-être auprès de son fils. Celui-ci cherche dans la peinture non pas un dérivatif, mais un gagne-pain. Il ouvre une école fréquentée par de nombreux élèves, exécute de nombreux portraits et voit même une de ses natures mortes achetée à un bon prix par le Musée de la ville. Si ce détail est exact², il faut penser que le conservateur avait le goût mauvais... ou le cœur pitoyable, et qu'il a voulu secourir la misère de Rivas sans blesser son amour-propre ; car ce même tableau est considéré aujourd'hui comme fort médiocre³. A peine installé, notre peintre quitte Orléans pour fixer son domicile à Paris. La mère était restée avec son fils peu de temps : le 12 mai, elle est dans une de ses résidences habituelles, à Guadalajara, et continue ses démarches et ses sollicitations en vue de rentrer en grâce auprès du roi⁴. Rivas a dû subir l'attraction de la capitale :

1. Je n'ai pu retrouver aucun bulletin de renseignements envoyé par ce préfet au Ministre de l'Intérieur.

2. R., I, 66.

3. Voir plus loin, II^e part., liv. II, ch. III.

4. Le 5 juin 1830, on soumet à l'examen du roi un dossier, que je n'ai pu voir, mais qui était accompagné de la note ci-dessous, rédigée à l'effet d'éclairer le souverain : « Guadalajara 12 de Mayo de 1830. — La Duquesa viuda de Ribas, reproduce sus anteriores solicitudes para que a su hijo el Duque residente en Ecija, se le permita, como a otros de su clase, venir a

nous sommes en pleine révolution romantique, *Hernani* a été joué le 27 février et les passions littéraires sont encore déchaînées; des amis de Rivas sont à Paris, Istúriz et l'inévitable Galiano¹; la grande ville est plus accueillante au malheureux qui veut cacher sa misère et gagner sa vie : l'avènement de la monarchie libérale de Juillet permet sans doute aux émigrés d'y résider, et ils ne manquent pas d'y accourir de tous côtés. Rivas s'installe d'abord au n° 33 de la rue de Bellefonds, dans le 9^e arrondissement, puis, se rapprochant des boulevards, au n° 7 de la rue Grange-Bâtelière². Le ménage ne dispose que d'une chambre; dans une chambre voisine, Galiano³. Souvent, les deux émigrés passent la Seine et se promènent sous les ombrages du Jardin du Luxembourg, causant politique, littérature et art. C'est même au cours d'une de ces conversations que serait née l'idée première de *Don Alvaro*⁴. Peut-être aussi Galiano accompagnait-il Rivas à Versailles et se délectait-il avec lui à éveiller les échos en déclamant, « dans les symétriques jardins..., une strophe de Garcilaso, un sonnet de Lope, une *quintilla* de Gil Polo, un savoureux paragraphe de Cervantes⁵... ». Pourtant, leur amitié n'entraîne pas une complète communauté de vues et de desseins : Rivas s'est assagi pendant le temps qu'il est resté séparé de Galiano. Il est prêt à

besar vra Real Mano con el plausible motivo de vro Augusto enlace. — Nota: Habiendo esta Duquesa solicitado lo mismo en Julio ultimo, se sirvio V. M. resolver en 9 de Agosto, que se le concederia en la primera ocasion de gracias, como igualmente se habia concedido para este caso al Duque de San Lorenzo » (Archives de police de A. H. N., Leg. 12.347. La décision du roi n'est pas portée en marge du registre).

1. Galiano arrive à Paris le 13 août (*Memorias...*, p. 513); Rivas a dû y aller vers cette époque. Il est encore le 4 juillet 1830 à Orléans; et il y écrit la *Sombra del Trovador* (d'après les papiers de Rivas, conservés par M. Anduaga. Cette pièce est datée à tort de mars 1830, dans R., II. 99. Voir *Bibliogr. crit.*)

2. Voir plus loin, II^e part., liv. II, ch. III.

3. Galiano, *Memorias...*, p. 154 : « á nuestros vínculos antiguos se agregaba estar viviendo en París en dos cuartos de una misma casa, y no separarnos sino en las horas de comer y dormir ».

4. Hidalgo : *Diccionario...*

5. *Discurso de recepción leído en la Real Ac. Esp.*

subir son ascendant, à adopter ses idées révolutionnaires, mais dans le domaine paisible de la littérature; en politique, il croit avoir touché le fond des illusions humaines, et sur ce terrain brûlant, il ne suit pas son ami pour l'instant. Il lit et il peint. Parfois, Rivas envoie à ses amis restés en Espagne le produit de son travail, et ces amis lui adressent en retour quelque somme d'argent. M^{me} la marquise d'Heredia, sa fille, me contait une anecdote assez plaisante. Dans son étroit logis, Rivas était en train de peindre lorsque quelqu'un frappa à la porte; il déposa sa palette sur une chaise et alla ouvrir; puis il revint à son chevalet et, en un moment de distraction, s'assit sur la palette. Sa garde-robe était des plus modestes : il dut se mettre au lit, en attendant que sa femme — laquelle s'occupait de tous les travaux du ménage — eût remis le pantalon en état!

Des leçons d'espagnol ajoutent leur appoint aux ressources du pauvre ménage; et certain jour, le peintre-poète est assez riche pour offrir à sa femme, lors de son anniversaire, un cornet de bonbons, un bouquet de fleurs et une boucle en or, accompagnés d'un dizain¹.

Telles sont les paisibles occupations de Rivas, tandis que Galiano, Istúriz et la plupart des autres émigrés s'agitent passionnément². Plusieurs clans s'opposent. Galiano, Istúriz et quatorze autres francs-maçons forment la *junta* de Bayonne, dont les tentatives en vue de soulever l'Espagne contre son roi

1. C'est, d'après M^{me} la Marquise d'Heredia, la poésie qui figure à la p. 75 de R., II. La mention « Malta, 1829 », serait une erreur, non surprenante, de Rivas. Ce dizain est une des peu nombreuses compositions écrites entre son départ de Marseille et son arrivée à Tours. *El canto del ruiseñor*, *Versos escritos en un album*, *Un gran tormento* portent la date de 1830 et ont pu être composés à Orléans ou à Paris. Les deux pièces suivantes. *Un padre* et *A mi hijo Gonzalo*, sont de Paris. A Paris aussi, il continue *El Moro Expósito*.

2. L'histoire des réfugiés espagnols en France dans le premier tiers du dix-neuvième siècle n'est pas encore écrite et nécessiterait plusieurs volumes; elle supposerait la publication préalable de monographies locales. Les fonds Oc. Od, de la Bibliothèque Nationale, et les archives départementales, fourniraient une documentation abondante.

échouent totalement. Le colonel Rotalde tente de grouper ses compatriotes et les convoque à l'hôtel J.-J. Rousseau, dans la rue du même nom, le 20 mai 1831, à midi; 41 répondent à l'appel. Espronceda lit un discours dont on décide l'insertion au procès-verbal. Une nouvelle réunion est tenue le 30 mai au Colysée d'Hiver, au n° 10 du boulevard Saint-Denis. 22 émigrés refusent de s'y rendre, parmi eux Gil de la Cuadra, Evaristo San Miguel. Salvá, Galiano (« pour mille raisons qu'il ne juge pas opportun d'exprimer en ce moment »); Rivas se refuse aussi, mais en des termes conciliants : « pour des raisons nombreuses, il n'assistera pas à la réunion, sans qu'on doive en conclure qu'il ne désire pas, autant que quiconque, coopérer à l'union de tous les partis et à tout ce qui peut contribuer au bonheur et à la liberté si chère de sa patrie ». Istúriz ne se rend à la réunion que pour combattre l'idée de créer une nouvelle *junta* face à celle de Bayonne. Bruit, scandale; l'ambassadeur d'Espagne prévient son gouvernement par express; la police interdit toute réunion; l'incident est évoqué à la séance de la Chambre des Députés le 30 septembre¹. A cette séance, Pagès, Salverte, Joly, le général Lafayette plaident la cause des émigrés; mais Sébastiani (Affaires étrangères) expose les agissements intolérables de Rotalde; il enlève, par 250 boules blanches contre 8 noires, le vote des crédits demandés pour les Réfugiés par le Président du Conseil, Ministre de l'Intérieur, Casimir-Périer. Dans les secours accordés, il ne fallait pas voir, disait-il, « la solde en apparence régulière d'une armée... ralliée à la bannière cosmopolite des révolutions » et il rappelait aux réfugiés leurs « devoirs de convenance, toujours tacites et que la sagesse respecte en silence ». Rivas semble avoir été un de ces sages.

Recevait-il sa part des subsides ainsi votés²? J'en suis tout à

1. « El Dardo » : *passim*.

2. Les réfugiés secourus étaient, d'après le *Moniteur Universel*, 5.375, dont 2.867 Espagnols. 300.000 francs leur étaient distribués en 1830; 600.000 francs sont prévus pour 1831, auxquels on ajoute 1.500.000 le 30 septembre. « Le tarif des secours est, à quelques exceptions près, commandées par la posi-

fait persuadé, sans pouvoir l'affirmer. Galiano en recevait; Rivas et Galiano en recevaient à Tours; Rivas qui manquait de ressources, et ne cessa jamais de solliciter, tout au long de son existence, ne pouvait renoncer de gaieté de cœur à un secours pécuniaire, si minime fût-il. Il devait donc recevoir 150 francs par mois en septembre 1831, après la naissance de son quatrième enfant, Gonzalo, survenue le 12 août. Fut-il, le 2 octobre, placé comme les autres réfugiés dans l'alternative de quitter Paris ou de renoncer à tous secours¹? Il est probable que la nécessité de choisir lui fut épargnée en raison de sa haute situation sociale, ainsi, du reste, qu'à Galiano. Mais lorsque, quelques mois après, nos deux amis quittèrent la capitale, ils élurent domicile à Tours, où se trouvaient de nombreux compatriotes, qui avaient dû leur vanter les avantages de cette ville. A quel moment y arrivèrent-ils?

Galiano, dans ses *Memorias*², se plaint des faibles secours accordés par les Français; il ajoute qu'après un an et demi de séjour à Paris (« larga temporada de mal pasar ») il dut se décider à chercher une ville où l'on pût vivre à meilleur compte, et qu'il choisit Tours « où l'accompagna son ami D. Angel Saavedra avec sa famille ». Le délai approximatif indiqué par Galiano reporterait son départ pour Tours au 15 février 1832 environ. — D'autre part, le biographe de Rivas nous dit que celui-ci quitta Paris en présence des ravages du choléra. L'épidémie de 1832 fut signalée le 26 mars à Paris; le 31 mars, il y avait 300 malades, mais le mois d'avril fut particulièrement mauvais. Par ailleurs, les documents d'archives³ nous permet-

tion de plusieurs députés aux Cortès, ministres et généraux, de 2 francs par jour pour les officiers supérieurs, de 1 fr. 50 pour les officiers du grade de capitaine et au-dessous, etc...; les femmes reçoivent la moitié, les enfants le quart. » (Rivas aurait perçu comme colonel marié et père de quatre enfants, 5 francs par jour; à moins qu'il n'eût un traitement spécial comme député).

1. Voir « El Dardo », *passim*.

2. T. II, p. 514.

3. Rencontrés, sur mes indications, aux archives départementales d'Indre-et-Loire, après de longues et patientes recherches effectuées par M. Clau-deville, professeur-adjoint et chargé de cours d'espagnol au Lycée de Tours,

tent d'établir que Rivas ne figure pas encore, au 17 avril 1832 sur les listes des Espagnols réfugiés à Tours et secourus par le gouvernement français. Il est encore à Tours le 11 mai 1833 ; il ne figure plus le 1^{er} juin sur l'état des Étrangers établis dans la ville. On peut admettre qu'il fuit Paris en mars, devant l'épidémie de choléra, qu'il sollicite, dès son arrivée à Tours, la continuation des subsides gouvernementaux, et que la décision n'est pas intervenue assez tôt pour que Rivas figure sur les listes au 17 avril. Il semble être revenu à Paris dans la deuxième quinzaine de mai de l'année suivante¹.

vice-consul d'Espagne, avec l'aide éclairée et dévouée de MM. Delmas, archiviste, et Oheix, sous-archiviste.

1. Voici quelques renseignements sur lesquels s'appuient les hypothèses ci-dessus émises : Le lieutenant-colonel d'état-major J.-D. Mesnard, commandant la place de Tours et le Dépôt des Espagnols réfugiés, passe en revue ces derniers le 31 janvier 1832. Rivas ne figure pas sur la liste nominative dressée à cet effet. Il ne figure pas non plus sur le cahier achevé au 17 avril 1832 et où l'employé de la Préfecture inscrivait les « Secours accordés aux Espagnols réfugiés à Tours ». Sur la couverture de ce cahier, au recto de la dernière page, on trouve une liste où l'on peut lire notamment ceci : « M. Alcalá Galiano (Antonio), député : 150 francs ; M. Denis Alcalá Galiano : à raison de 1 fr. 50 par jour ; M. Angel de Saavedra : 150 francs par mois (décision du Ministre du 11 mai 1833, demeure rue de la Scellerie, n° 56). »

Si une décision du Ministre dut intervenir le 11 mai 1833, c'est que la liste des réfugiés admis à recevoir des secours était soumise à des révisions périodiques. Certains documents montrent que la France n'était pas disposée à continuer son aide pécuniaire aux Espagnols que les amnisties successives accordées par Fernando VII, laissaient libres de rentrer en Espagne. Aussi voit-on Rivas, Galiano et le général Evaristo San Miguel demander « la continuation des secours qui leur ont été accordés jusqu'à présent ». Le préfet d'Entraigues transmet leur sollicitation le 3 janv. 1833, et le ministre répond affirmativement le 16. Le préfet avise les intéressés le 18. Le ministre précise : Rivas et Galiano « se trouvant exceptés de l'amnistie pour avoir, comme députés, voté la déchéance du Roi, ce qui a motivé leur condamnation à mort par la cour de Séville... il y a lieu de faire droit à leur réclamation ». Ils continuent donc à percevoir 150 francs par mois (cf. App. IX). Un Espagnol réfugié, Dominico de la Vega, domicilié rue de la Galère, est chargé par le préfet, en qualité d'agent-comptable des dépôts, de payer ses compatriotes. Le 11 mai 1833, une décision ministérielle accorde à Saavedra la continuation des secours. Un état des étrangers réfugiés à Tours le 1^{er} juin 1833 ne donne pas Saavedra sur une liste de soixante noms, où figurent Gil de la Quadra, ministre, avec un subside de 150 francs ; Galiano, député, avec 200 francs ; López Baños Mi-

C'est donc, en somme, un séjour de 13 ou 14 mois seulement que Rivas fait dans le Jardin de la France; mais ce bref séjour lui est des plus doux et des plus profitables. Galiano compte ces mois parmi les plus beaux de sa vie. Il vante la bénignité du climat, la facilité de l'existence matérielle, l'amabilité des gens. Sa maison est modeste, mais bien fréquentée. Il y reçoit la visite de la comtesse de Balbi, du préfet Godeau d'Entraigues et de sa fille, la princesse romaine Poniatowska, sœur du prince Poniatowski et nièce du dernier roi de Pologne. A ces visiteurs de marque devaient se joindre, en de savoureuses « tertulias », quelques-uns des plus illustres réfugiés¹.

Ces relations doivent être communes à Rivas et à Galiano, qui habitent le n° 56 de la rue de la Scellerie, l'un avec sa tante, âgée de soixante-quinze ans, et son fils Dionisio, de vingt ans; l'autre, avec sa femme et ses quatre enfants. Cette demeure est le type de la maison bourgeoise du dix-huitième siècle, en pierre, à trois étages, avec balcon en fer forgé au premier et au deuxième. L'immeuble est à l'angle de la rue de la Scellerie et de la rue du Cygne, avec issue sur chaque rue. A la jonction des balcons du premier étage, à l'angle de la maison, une vierge, tenant un rosaire, est protégée des intempéries par un auvent en zinc. A l'intérieur, une cour sombre. Des appartements assez vastes; des portes à panneaux pleins et unis, surmontées d'un linteau à demi-cintre et vitré; des boiseries au plafond et aux cheminées, d'un style sobre; le parquet de chêne à lames croisées, d'un style assez élégant : telle était et telle est encore, sans qu'aucun remaniement l'ait modifiée, la physionomie de cette demeure où Rivas a acquis ses plus beaux titres à l'immortalité.

guel, ministre, avec 150 francs. — Le 27 octobre, une note du ministre de l'Intérieur ne le mentionne pas davantage aux côtés de ces trois émigrés de marque exclus de l'amnistie. Galiano et López Baños figurent encore, pour 200 francs et 150 francs, sur un état dressé au 1^{er} janvier 1834.

1. *Memorias...*, II, 514-515.

2. Ils sont là, dès le 1^{er} juillet 1832, — et ce chiffre s'est accru après les incidents d'octobre 1832. — 228 Espagnols qui ont reçu, depuis le 1^{er} janvier, 55.775 fr. 64 c..

C'est le quartier de la cathédrale, cher à Balzac, à Theuriet, à M. René Boylesve, quartier aristocratique et religieux, riche en vestiges du passé. Du trottoir d'en face, on aperçoit le sommet des deux tours massives de Saint-Gatien. De la rue de la Scellerie, on est vite sur les bords de la Loire, et nos deux amis y font de longues et « savoureuses promenades ». Rentré chez lui, dans le calme de la bonne province française, Rivas travaille à *Don Alvaro*, termine et revoit son *Moro Expósito* (en mai 1833), écrit peut-être la poésie *El Otoño*, et peut-être aussi les trois romances non datés de Paris, et insérés par Salvá dans le tome II de *El Moro Expósito* : *El Alcázar de Sevilla*, *La vuelta deseada* et *El sombrero*.

Le 7 février 1833, Fernando VII a accordé une amnistie d'où Rivas est exclu. Il en profite, toutefois, pour renvoyer sa famille en Espagne et revenir seul à Paris. Il y surveille l'impression de deux volumes qui renferment *El Moro Expósito* et quelques autres œuvres. Il signe le 1^{er} décembre la dédicace à Mr Frère. Mais, le 24 octobre, la régente María Cristina a fait proclamer reine Isabel II, et cette solennité s'est accompagnée de mesures de clémence : notamment un décret du 23 octobre restitue leurs droits, honneurs et propriétés à 31 députés libéraux, parmi lesquels Argüelles, Gil de la Cuadra, Salvá, M. Seoane et Rivas. Aussi celui-ci s'empresse-t-il de demander un passeport, qui lui est accordé par l'ambassade espagnole le 12 décembre¹. Il renonce à poursuivre la réalisation de son projet de voir représenter au théâtre de la Porte Saint-Martin la version française de *Don Alvaro*, et, sans plus tarder, il se met en route. Il fait viser son passeport à Perpignan par le consul Manuel de Barros le 8 janvier 1834 ; le 9, il franchit la frontière à la Junquera ; le 11, il est à Figueras², il prête serment de fidélité par-devant le préfet de la ville, et, par Barcelona, se dirige sur Madrid.

1. A. C. A., leg. M. : 5.503, sous le n° 937, dans la section de « pasaportes expedidos a emigrados acogidos a la amnistia ». Sur ce passeport, Rivas est donné comme colonel, âgé de quarante-trois ans, de taille haute, cheveux noirs, yeux noirs, nez long et visage ovale.

2. A. C. A., leg. M. C., 5561.

Ici finit son exil long de plus de dix années ; dans la suite, il lui faudra encore se mettre parfois à l'abri d'une frontière, mais ce sera pour peu de temps. Ce premier exil, si prolongé et si mouvementé, compte seul et forme une période bien distincte dans l'existence de Rivas. Maintenant va commencer une brillante carrière qui le mêle à de nombreux événements politiques de son temps. Sans prétendre à faire œuvre d'historien, il conviendra de préciser le mieux possible toutes les circonstances de cette nouvelle phase, et d'en tirer les enseignements opportuns.

Mais, avant de le suivre à travers les vicissitudes ultérieures, nous sera-t-il permis, sans faire montre d'un chauvinisme qui serait déplacé dans un essai tout objectif de critique littéraire, de nous réjouir à la pensée que c'est à la chaleur de la douce hospitalité française, sous le ciel nuancé de la Touraine, que ses chefs-d'œuvre sont nés à la vie de l'esprit?

CHAPITRE III

APRÈS L'ÉMIGRATION

Voilà donc Rivas libre à nouveau de fouler le sol de sa patrie. Ses malheurs ne sont pourtant pas terminés. Sa situation de fortune est peu brillante; il a une famille nombreuse; l'exil n'a pas seulement épuisé ses ressources, il l'a obligé à contracter des dettes; les biens de sa mère et de son frère n'ont pu être maintenus en état de produire de bons revenus; aussi, dès le 4 février, peu de jours après son arrivée, demande-t-il à la reine régente de lui faire attribuer à nouveau la pension de retraite de 36.000 réaux qu'il tenait en 1816 « de la pitié du Roi défunt »¹. Les organismes consultés ne lui reconnaissent de droit qu'à une pension de 400 réaux par mois. Rivas renouvelle sa requête le 23 juin, et fait valoir qu'il se trouve dans un cas spécial; et la reine, sans méconnaître qu'il n'a droit qu'aux 400 réaux mensuels, daigne lui accorder les 36.000 qu'il sollicite.

Entre temps, il se rend à Sévilla, où sa famille l'attend; son arrivée donne lieu aux scènes d'attendrissement qu'il est aisé d'imaginer². Le bonheur s'assied pour quelques semaines au

1. App. X.

2. Un poète médiocre, mais qui se dit un témoin oculaire, Francisco Pérez de Grandallana, racontait le retour de l'émigré dans une pièce de vers que publia la « Revista de Ciencias, literatura y artes » vingt ans plus tard (1855, t. III, pp. 638-641); elle est dédiée au duc de Rivas; on y lit ceci :

... De tu dicha testigo,	; Cuántas veces por la vega
Testigo de tu llegada,	Que el Betis risueño baña,
Te ví estrechar á tu seno	Entre matizadas flores,
Caros pedazos del alma...	Al soplo de frescas auras,
¿No te acuerdas? Aun muy niñas	Ellos con la adusta dueña
Eran Malvina y Octavia,	Y tú la esposa amada
Y muy niño era Enrique	En plática deliciosa
Y tu Gonzalo el de Malta [sic]	Veloz el tiempo pasaba...

foyer de Rivas, qui va bientôt, et à la fois, se trouver frappé dans ses chères affections et porté au plus haut échelon de l'échelle sociale. Le 12 mai, son frère aîné meurt d'une pneumonie aiguë, non point, comme on l'a cru longtemps, sans descendance, mais laissant des enfants qui ne sont pas plus que leur mère en situation de se réclamer de Juan Remigio de Saavedra, Duc de Rivas et Grand d'Espagne¹. Duché et Grandesse passent donc au frère cadet de Juan, et notre poète a ainsi l'honneur de siéger à l'*Estamento de Próceres*². Le Parlement inaugure ses séances le 24 juillet; Rivas est élu deuxième secrétaire; le lendemain, il remplace comme premier secrétaire D. Diego Clemencín, décédé subitement. En réponse au discours de la Couronne, il prononce le samedi, 2 août, un discours où domine le ton d'une opposition modérée; après un exorde plein d'émotion³, il réclame « una ley terminante de

1. Les circonstances romanesques qui expliquent leur effacement méritent d'être contées en peu de mots : Juan Remigio se rendait en diligence de Madrid en Andalousie, lorsqu'il reçut un « coup de foudre ». Une jeune beauté captiva son cœur, ses sens et son cerveau; la longueur du voyage favorisa l'entrée en conversation, et l'on en vint aux confidences; Juan Remigio apprit qu'Elle allait à Cádiz rejoindre un époux auquel on l'avait mariée par procuration, qu'elle n'avait jamais vu, et qui lui était, naturellement, odieux. Ils arrivèrent ainsi jusqu'à Puerto de Santa María, et là, au lieu de poursuivre leur voyage vers Cádiz, ils bifurquèrent vers Sanlúcar de Barrameda. L'époux ne reçut jamais l'épouse qui lui était destinée. Juan Remigio et la jeune fille vécurent ensemble et eurent plusieurs enfants; mais l'impossibilité de rompre le premier mariage, quoique non consommé, empêcha le duc de régulariser sa liaison et de légitimer ses enfants. Et voilà pourquoi Angel hérita des biens et des titres de son frère. La dame s'appelait Coig; mais M. le marquis de Valdeiglesias, qui eut l'amabilité de me donner ces renseignements piquants — tenus de bonne source — lors de la visite que j'eus le plaisir de lui faire en son cabinet directorial de « La Época » en août 1925, ne savait pas si ce nom de Coig était celui de ses parents, ou celui du mari frustré.

2. C'était une chambre haute; la Chambre des représentants du peuple s'appelait *Estamento de Procuradores*.

3. « Al tomar la palabra en este augusto recinto, donde han de tratarse intereses tan sublimes; y al recordar que diez años hace me encontraba yo en circunstancias semejantes, se agolpan en mi memoria tantos recuerdos y conmoviones, que me es difícil encontrar expresiones para manifestarlas; pero confío en la bondad de mis ilustres compañeros, y en mi buen deseo, que no es otro que el de dedicar mis débiles tareas al sostenimiento y pros-

justicia; una ley que fijara de un modo positivo la organizacion de la milicia urbana; una buena ley de imprenta », le règlement des rapports avec les colonies, et quelques autres mesures de moindre importance. Mais le président du conseil, son ami Martínez de la Rosa, n'a aucune peine à faire adopter ses propres vues. L'opposition au Ministère continue. Quintana, le général Valdés sont parmi les plus exaltés opposants de l'Estamento de Próceres; Argüelles, Galiano, María López et le Comte de las Navas mènent le combat à l'Estamento de Procuradores. L'opposition se manifeste à nouveau très vivement contre le Ministère Martínez de la Rosa, à l'occasion du soulèvement organisé par Cayetano Cardero le 18 janvier 1835. Rivas, Gil de la Cuadra et le général Quesada se distinguent par leurs attaques.

Martínez de la Rosa tombe le 8 juin 1835; il est remplacé par Toreno, à qui succède, au début de septembre, Mendizábal, le financier prestigieux de qui l'Espagne attend son salut. Contre Mendizábal l'exalté, Istúriz, Galiano et Rivas dirigent l'opposition : les exaltés de 1822-1823, les émigrés condamnés à mort pour leur amour de la liberté, font figure de modérés. Le peuple ne leur pardonne pas ce qu'il considère comme une trahison. Le 15 mai 1836, Istúriz prend le pouvoir et confie à Rivas le portefeuille de l'Intérieur¹. L'ancien proscrit, déjà nommé par la reine vice-président de l'Estamento de Próceres, et, le 15 février 1836, grand'croix de l'Ordre de Carlos III^e, devient ainsi un personnage politique de premier plan. Mais il ne tarde pas à éprouver les amertumes du pouvoir, et que

peridad de la nacion, á que tengo la gloria de pertenecer, y por cuya ventura he derramado muchas lágrimas. Tributo mi gratitud á los verdaderos amigos del trono de nuestra adorada Reina Gobernadora y de su inocente hija, á quien deseo con ansia ver un día gobernando la monarquía ». Après cet exorde, Rivas critiquait le discours du trône et la réponse à ce discours : il les aurait voulu plus précis en cet instant solennel où l'Espagne et l'Europe les écoutaient (cf. « Mensajero de las Cortes », n° du dimanche 3 août).

1. Ses collègues sont : Istúriz, Général Méndez Vigo, Alcalá Galiano, Barrio Ayuso, Blanco.

L'opposition est la plus commode des attitudes. Son biographe nous dit¹ que Rivas ne chercha pas le pouvoir, qu'il essaya de se dégager, mais qu'il fut entraîné par ses deux amis Istúriz et Galiano. Rien ne saurait mieux prouver qu'il connaissait la mesure de ses capacités, et rien n'en saurait mieux donner la mesure. Il ne se sent pas l'énergie nécessaire pour occuper un poste aussi difficile ; et, en effet, cette énergie lui manque même pour refuser son nom. Il a dû le regretter plus d'une fois. Moins endurci que Galiano, il est tout ému et ulcéré des sifflets qui, le 16 mai, accueillent le Ministère lorsqu'il se présente devant l'Estamento de Procuradores. Un discours violent d'Olózaga oblige les deux ministres à quitter leur banc. « Est-ce possible ? Me siffler, moi ! » s'écriait Rivas². Il n'est pas au bout de ses peines. Le 23 mai, les Cortes, qui avaient refusé leur confiance au Ministère, sont dissoutes. La réunion du nouveau Parlement est fixée au 24 août suivant. Mais avant cette date, la fermentation des esprits aboutit aux rébellions de Málaga, Granada, Cádiz, Córdoba, Zaragoza et d'autres cités, et à la révolution de La Granja, dans la nuit du 12 août. Le 13, la reine signe un décret qui met en vigueur provisoirement la constitution de Cádiz, en attendant les décisions d'un nouveau parlement. Les ministres sont destitués : le pouvoir passe aux mains des « exaltés » ; la fuite est le seul moyen de salut qui s'offre aux « modérés ». Rivas se cache d'abord dans un quartier excentrique, puis chez le ministre d'Angleterre, Mr Villiers, plus tard, Lord Clarendon ; il y reste vingt-quatre jours, après lesquels il se résigne, à contre-cœur et sous la pression des événements, à une seconde émigration.

1. R., I, 74.

2. Juan Rico y Amat : *Historia política y parlamentaria de España...*, Madrid, 1861, t. III, pp. 26-27. Les nominations de Rivas et de Galiano, publiées par la « Gaceta oficial » n'avaient pas été communiquées à l'Estamento. « Hallábanse ambos ministros ocupando como tales el banco negro, cuando á instancia de un procurador, y apoyada la mayoría en la no presentación de los nombramientos, fueron lanzados de su banco y el duque del Estamento, pues no era procurador como Galiano, entre las risas y silbidos de las turbulentas galerías ».

Les débuts en sont pénibles¹. Le général Seoane lui accorde un passeport et lui donne un officier pour l'accompagner jusqu'à Gata. De là, D. Pedro Ontiveros l'introduit en Portugal, sous un déguisement, avec un contrebandier pour guide. Une indiscretion commise par le contrebandier dans un cabaret de la Guarda, met à nouveau Rivas en danger. On le prend pour un agent du prétendant portugais D. Miguel. Appelé par le préfet, Rivas décline son identité, et reçoit une escorte de six hommes armés pour fuir par une porte dérobée. A Lisbonne, il apprend que ses biens sont séquestrés, pour avoir quitté l'Espagne sans l'autorisation du gouvernement! Afin de se rapprocher de sa famille établie à Sevilla, il s'embarque pour Gibraltar, où il a la joie de rencontrer comme gouverneur son vieil ami de Malte, Sir A. Woodford. Le 18 juin 1837, la constitution nouvelle est promulguée; María Cristina la reconnaît devant le Parlement au nom de la reine, sa fille; Rivas lui fait serment de fidélité par-devant le consul espagnol, et rentre dans sa patrie par Cádiz, le 1^{er} août 1837. Il gagne Sevilla, où est née, le 19 septembre 1836, Doña Leonor, le cinquième de ses enfants, aujourd'hui Marquise de Heredia.

Deux mois d'une expérience assez malheureuse du pouvoir, douze mois d'exil, ont convaincu pour longtemps Rivas, et peut-être aussi ses amis, qu'il ne possède pas les qualités — et les défauts — nécessaires à l'homme de gouvernement, en particulier aux heures troublées que vit alors l'Espagne². Il n'abandonnera pas encore tout à fait la politique; mais il accentuera chaque jour davantage son évolution vers des conceptions modérées, et lorsqu'il se reprendra à servir son pays, ce sera surtout dans des fonctions de représentation, plus en harmonie avec son caractère et son talent. Jusque-là, la meilleure partie de son activité sera réservée aux jeux de l'esprit : à la peinture et aux lettres.

1. R., I, 77-78.

2. N. Pastor Díaz (R., I, 75-76) fait de sa gestion du ministère de l'Intérieur un éloge auquel on peut souscrire; Rivas sut peut-être administrer; mais la révolution de la Granja montre qu'il ne sut pas gouverner.

A vrai dire, il n'a jamais cessé de s'y adonner; et si, dans le désir de ne pas interrompre le récit de sa vie politique, nous sommes arrivés jusqu'au mois d'août 1837, il faut maintenant revenir en arrière pour nous occuper du littérateur.

A Paris, Salvá publie, au début de 1834, *El Moro Expósito, Florinda*, quelques poésies et cinq romances, toutes œuvres composées avant son retour d'exil. L'Académie Espagnole juge ses titres suffisants, lorsque, le jeudi 9 octobre, elle examine sa candidature, en même temps que celle d'Agustín Durán; les deux candidats sont élus à l'unanimité Académiciens honoraire. Rivas est reçu le jeudi, 30 octobre, et lit un intéressant discours, fort goûté, à la gloire de la langue espagnole¹. Son entrée dans ce corps vénérable n'émousse nullement la force audacieuse de son esprit, et l'année 1835 voit se dresser sur la scène du Príncipe, le soir du 22 mars, le premier drame vraiment révolutionnaire du romantisme espagnol. *Don Alvaro ó la fuerza del Sino* déconcerte et séduit à la fois le public et la critique; la cause du romantisme est gagnée en Espagne; le hardi dramaturge s'impose comme le premier écrivain de son pays. Le 31 octobre, une commission est nommée en vue de la constitution d'un nouvel Ateneo : Rivas, Galiano, Mesonero Romanos en font partie. Le 16 novembre, un décret royal autorise la fondation d'un « Ateneo literario ». Le 26, 165 membres assistent à l'assemblée générale pour l'installation du nouveau cercle à la Calle del Prado. Rivas est élu président par 52 voix contre 23 à Agustín Argüelles. La séance inaugurale

1. Extrait des procès-verbaux (Actas) de la Real Academia de la Lengua : 1^{re} Séance du jeudi 9 octobre 1834 : « El Excmo Sr Presidente presentó dos memoriales : uno del Excmo Sr D. Angel de Saavedra, Duque de Rivas, y otro del Sr D. Agustín Durán, solicitando ambos ser admitidos individuos de este ilustre cuerpo. Enterada la Academia de las recomendables circunstancias que adornan á estos Señores, resolvió se procediese á la votación secreta que previene el Estatuto, de que resultó quedar electos Académicos por unanimidad de votos » ; 2^o Séance du jeudi 30 octobre : « El Excmo Sr D. A. de S., D. de R., se presentó á tomar posesión de su plaza de Académico honorario, y leyó un elocuente discurso en elogio de la lengua castellana, que la Academia oyó con suma complacencia ». Rivas fixe, à tort, à ce discours la date du 29 octobre.

a lieu le 6 décembre, dans le Palais du Duc de Rivas, Calle de la Concepción Gerónima. 88 membres sont présents et le président est confirmé dans ses fonctions jusqu'au 31 décembre 1836. Dans son discours, il célèbre le libéralisme en littérature et en politique, la liberté de réunion, et termine par l'éloge de María Cristina et de la jeune Isabel¹.

Si nous négligeons une courte et médiocre pièce de vers de 1835², il nous faut aller jusqu'en 1837 pour retrouver des œuvres datées. A-t-il écrit en 1836 quelque'un des romances dépourvus de toute indication de lieu et d'époque? A-t-il été malencontreusement absorbé par la politique, d'abord l'opposition au ministère Mendizábal, puis son temps de ministère, et enfin son exil? Mais dans le calme de Gibraltar, il revient à la peinture et à la poésie : les romances *El cuento de un veterano* et *Recuerdos de un grande hombre* ont vu le jour à l'ombre du Rocher. De retour à Sevilla, Rivas en chante la Cathédrale et les « Cancelas³ ».

La politique le tient encore jusqu'à la fin de l'année 1840. Il est nommé en 1837 sénateur de Cádiz. Le 19 novembre, le Parlement se réunit en session ordinaire. Rivas défend le ministère Ofalia, constitué à la mi-décembre. Le 1^{er} mars 1838, il intervient dans la discussion de la proposition Sánchez, qui a trait à la dévolution des biens aux religieuses; il voit, dans la confiscation qui en fut faite, « un attentat à la vraie et tolérante liberté »; et il conclut en proclamant sacro-saint le droit de propriété⁴. L'année suivante, il défend le *Convenio* de Vergara, la nécessité de conserver aux provinces leurs « fueros »,

1. *Ateneo científico y literario : Sesión inaugural...* (16 p.). Les détails sur la fondation de l'Ateneo sont fournis par Rafael M. de Labra dans : *El Ateneo de Madrid, Sus orígenes, etc.*, Madrid, 1878.

2. *Versos escritos en un álbum* (R., II, 125-127).

3. *La catedral de Sevilla*, R., II, 129-137. *La Cancela* (*Id.*, 145-151) doit avoir été composée à Sevilla.

4. *Discursos pronunciados en el Senado...* Madrid, 1838; voici la dernière phrase du discours de Rivas : « ... la propiedad, sea cual fuere y sea de quien fuere, es tan respetable, que quando no ya se la toca, sino solamente se la amaga, se conmueve la sociedad toda hasta en sus más profundos cimientos ».

l'établissement d'un conseil d'État, la loi de la presse et la loi des Municipalités, qui met en opposition María Cristina et Espartero. Le pronunciamiento de septembre 1840 éloigne pour quelque temps Rivas de la politique. Il se trouve à Sevilla¹ ; son beau-père y avait emmené toute la famille depuis plusieurs années déjà, et, prenant en mains ses intérêts, mettait un peu d'ordre dans ses affaires, et notamment dans sa comptabilité².

La littérature gagne à ces séjours dans la capitale de l'Andalousie. De 1838 sont *La Buena Ventura*, *Una Antigualla de Sevilla*, *El fratricidio*, et deux poésies de peu d'importance : *Lucía* et un *Soneto* en l'honneur de la Reine régente ; de 1839, *El solemne Desengaño*, *Bailén*, peut-être *Una noche de Madrid en 1578* et un *Soneto*, et, de 1840, peut-être aussi quelques autres romances historiques. Après le pronunciamiento d'Espartero, Rivas exhale son écœurement politique³ dans *Lamentación* et *La asonada*. Le théâtre le console de la politique : il donne coup sur coup *Solaces de un Prisionero* (18 sept.-28 oct. 1840) ; *La Morisca de Alahuar* (28 déc. 1840-29 av. 1841) ; *El Crisol de la Lealtad* (avant mai 1842) ; *El Desengaño en un Sueño* (achevé avant le 30 août 1842) et *El Parador de Bailén* (20 nov.-15 déc. 1842). Au début de 1841, paraissent à Paris, chez Salvá, et à Madrid, chez Lalama, ses *Romances históricos*, recueil de dix-huit romances, accueilli avec une très grande faveur. Adonné à ces travaux sérieux, Rivas semble délaisser les compositions brèves et l'on relève à peine deux ou trois sonnets⁴ et une pièce, écrite à Madrid et dédiée *A la reina nuestra Señora* (déc. 1843) pour les années 1841 à 1844. Ce séjour à Sevilla compte parmi les années les plus fécondes de sa vie, et parmi les plus douces. Zorrilla nous a laissé de son exis-

1. R., I, 78-79. La maison de Cueto se trouvait dans la rue Alfonso XII, au n° 52 (ancienne Calle de las Armas).

2. D'après M^{me} la marquise de Heredia.

3. Il ne faut pas perdre de vue que, lors du renouvellement des Cortes, le gouvernement d'Espartero n'a pas voulu le nommer sénateur, bien qu'il fût proposé en première ligne par la province d'Alava, en deuxième par celle de Vizcaya.

4. R., II, 165 et 173, et peut-être 179.

tence d'alors une description attendrie et dont l'éloquence poétique pare la sincérité, sans la travestir. Fuyant la première de son drame *Dos vireyes*, qu'il vient de remettre à Lombía, il se décide à tenir enfin sa lointaine promesse d'aller passer la Semaine Sainte à Sevilla chez le Duc de Rivas, qu'il appelait « mi ángel » (mon ange). Il prend donc, en avril 1842, la diligence à la Calle d'Alcalá, et débarque un soir devant le *Café Turco* de la Calle de las Sierpes, au cœur de la cité andalouse.

La nuit est venue quand il se présente chez son ami, et quarante ans après, il garde de sa visite un souvenir radieux. Par deux fois¹, et presque dans les mêmes termes, il évoque ce séjour « île d'abordage dans la mer bouleversée de mon existence; oasis ombragée dans le désert de sable de mes aspirations stériles; nid de rossignols où alla se loger un soir de printemps une hirondelle tombée du nid ». Le jour, on se promenait parmi les rosiers, les orangers et les magnolias, ou à travers les pittoresques quartiers de Sevilla. La famille du duc « se réunissait aux premières heures de la soirée autour d'une grande table, où, sous la direction de la duchesse, les filles travaillaient à quelque ouvrage, les fils lisaient ou dessinaient², ou bien tous écoutaient le duc lisant ou récitant quelques-uns de ses caractéristiques romances, ou quelqu'un de ces vieux contes déterrés par lui récemment sous quelque pierre mal assujettie au coin d'une ruelle sévillane. Le duc lisait ses vers³ avec un enthousiasme, un ton et une gesticulation très personnels et tout à fait originaux; et sa voix s'accompagnait

1. On pourrait même dire : « par trois fois », car il y a des allusions aussi à Sevilla, dans une poésie dédiée à Rivas et publiée dans « El Heraldo » du 30 juillet 1844. Plus importante est une pièce de vers lue au Teatro Español, lors d'une représentation de *Don Alvaro*, le soir du 27 décembre 1878, et reproduite dans R., I, 164-168. Puis vient aux pp. 129-140 du t. I des *Recuerdos del tiempo viejo* (1882), un récit dont on lira ici l'essentiel.

2. Cf. 1878 : En torno de una gran mesa... — Una prole numerosa...

Cette prole numerosa comprenait Octavia, Enrique, Malvina, Gonzalo, Doña Corina, Doña Leonor, Ramiro (né le 28 sept. 1838), Teobaldo (né à Sevilla le 14 nov. 1839), au total huit enfants, auxquels allait s'ajouter le 29 mai 1842, Fausto, le dernier de cette belle famille.

3. Cf. 1878 : El buen Duque me lefa...

du murmure de l'air dans les feuilles et de l'eau dans les fontaines du jardin, sur lequel s'ouvraient les deux balcons de cette pièce¹. Le tendre respect, l'admiration cordiale et enfantine de sa nombreuse famille pour le père et le poète, était la qualité caractéristique, le fond typique de ce tableau d'intérieur, dans l'atmosphère duquel on respirait la joie la plus sincère et la plus tranquille félicité. Ces têtes juvéniles des fillettes, dont les petits yeux folâtres étincelaient d'un sourire malicieux; les physionomies intelligentes des garçons, Enrique réfléchi et Alvaro turbulent; ces albums, ces gravures et ces chevalets toujours ouverts ou toujours chargés de quelque travail inachevé²; ces portraits des enfants peints par le père; ce piano toujours ouvert et ces trois salons en enfilade, où il y avait toujours un murmure de musique ou de poésie, et dont le silence était fait du son de l'eau et des arbres du jardin : tout cela donnait à cette maison un caractère spécial, unique et typique, qui m'a fait la qualifier de nid de rossignols ». Et dans cette paix, Zorrilla, sur les instances du Duc, psalmodiait ses « románticos — Y desaforados cánticos³ », dont s'étonnait le vulgaire. Parfois aussi, d'autres écrivains de marque, Campoamor, Rubí, venaient enrichir de leur esprit cette tertulia, que fréquentait assidûment Cueto⁴ et qu'animait la verve du brillant causeur que fut Rivas toute sa vie. On comprend que, peu d'années après, même à Naples, le poète ait regretté l'Andalousie, « sa cape brune, son chapeau « calañés » et son patio de Sevilla⁵ ». En compagnie du vieux poète, nous nous sommes attardés dans le nid de rossignols : c'est que l'on chercherait en vain, chez ceux qui ont parlé de Rivas, des pages aussi vivantes et aussi évocatrices.

1. Cf. 1878. Por un balcón que al jardín... (Dans un bassin de ce jardin, Rivas avait eu le caprice de laisser se multiplier des grenouilles. En 1882, Zorrilla avait oublié les rainettes).

2. Cf. 1878 : Cuadros allí en caballetes...

3. R., I, 165.

4. Cueto, *La Ilustración española y americana*, 1875, p. 373.

5. Cf. sa lettre du 18 juin 1844 (App. XI). — Dans sa réponse à D. José Zorrilla (R., I, 219), il évoque les soirées sévillanes auxquelles celui-ci assista.

Mais le parfait bonheur dont elles sont le poétique reflet, ne se prolonge pas indéfiniment. Comme le dit le fils du Duc de Rivas¹, c'est la destinée de cette existence que d'être constamment disputée aux lettres par la politique. La régence d'Espartero fatigue le pays. Des soulèvements éclatent sur tous les points du royaume. Rivas est à Madrid en ces heures troublées, et, avec quelques autres Grands d'Espagne, s'installe au palais royal pour veiller sur Isabel II. Le gouvernement provisoire, composé de López, Ayllón, Serrano, Frías et Caballero, le désigne, en août, comme Doyen de l'Ayuntamiento de Madrid. Il accepte, en raison de la gravité des circonstances, d'être nommé à une charge qui était, en temps ordinaire, électorale. Le 15 octobre a lieu l'ouverture du parlement. Rivas, nommé par le gouvernement sénateur de Córdoba et Vice-Président du Sénat, appuie d'un excellent discours la loi proclamant la majorité de la reine, votée le 8 novembre par 193 voix contre 16. Le 10, la reine prête serment. Le 28, dans la nuit, Olózaga, président du Conseil, lui fait signer un décret de dissolution du parlement. On répand le bruit que cette signature a été obtenue par la force. L'enfant-reine l'affirme le 29 devant de hauts personnages appelés au palais royal, et signe un décret relevant Olózaga de ses fonctions et annulant le décret de dissolution. González Brabo, chef du parti *Joven España*, qui semble avoir ourdi toute cette trame, est nommé « notario mayor interino del reino », et ministre des affaires étrangères dans un cabinet qu'il est chargé de former. Le 3 décembre, il se présente devant la chambre des députés et donne lecture, au milieu de la stupéfaction générale, du document connu sous le nom de *Acta real*. Il y est dit que la reine a raconté la scène de la nuit du 28 devant González Brabo, Onís, président, le Duc de Rivas et le comte d'Ezpeleta, vice-présidents du Sénat, et quelques autres hommes connus comme Pidal. Les détails de cette lecture provoquent des discussions passionnées qui durent quinze jours. Ce débat ter-

1. R., I, 90.

miné, le ministère González Brabo, constitué depuis le 5 décembre, suspend les séances du parlement, et publie une série de décrets où se marque l'évolution rétrograde de son chef. Le journaliste qui, dans « El Guirigay », attaquait la reine régente; le fougueux révolutionnaire qui, le 1^{er} septembre 1840, envahissait l'hôtel de ville, appelait le peuple aux armes et fournissait à Espartero l'occasion de son pronunciamiento, dans sa soif du pouvoir était devenu l'homme de confiance des réactionnaires¹. Il signe avec Rivas, Pidal, Salamanca, Escosura, la proclamation que le parti dit « parlementaire » adresse au pays à la veille des élections de 1843. Aussi, ne sera-t-on pas surpris de ce que, monté au pouvoir avec sa minorité si audacieuse, il ait comblé Rivas de faveurs.

En cette fin d'année 1843, le roi des Deux-Siciles reconnaît la légitimité de la reine Isabel II, et envoie à Madrid, comme ministre plénipotentiaire le Prince di Carini. Le 1^{er} janvier 1844, Rivas est nommé Envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire près S. M. le roi des Deux-Siciles², avec un traitement de 200.000 réaux, et 50.000 réaux pour « frais ordinaires ». Le 2, il est nommé Grand-Croix de l'Ordre de San Juan de Jerusalén; ce même jour, sur la proposition du général Mazarredo, ministre de la guerre, il se voit accorder le droit au port de l'uniforme de Colonel d'Etat-major. Le gouvernement espagnol, désireux de donner à sa représentation à Naples tout le prestige possible, décide que la frégate de guerre

1. Le rude *Soneto* de Rivas, intitulé *Receta Segura*, pourrait le peindre sous son aspect premier (R., II, 173). Juan Valera, dans sa continuation de l'histoire de Lafuente, essaie d'expliquer, et d'excuser, l'évolution de ce politicien (t. XXII, pp. 393-397). Rico y Amat (*Op. cit.*, t. II, pp. 415-418) s'arrête aussi sur cette figure saillante; il écrit (p. 417): « ... nadie se acordaba entonces del pasado del presidente del Consejo. En aquellos momentos de peligro, no se buscaban antecedentes, sino hechos; no se quería un hombre, sino una persona; no se necesitaba una fama acrisolada, una reputación sin mancha, sino un corazón que no temblase, un brazo que no se torciese, una cabeza que respondiese de todo si la revolución triunfaba... » Luis González Bravo représentait cet idéal.

2. Pour tout ce qui a trait à cette époque de la vie de Rivas, cf. App. XI.

Cristina conduira solennellement le ministre d'Espagne et la légation. L'ordre de Sa Majesté est transmis le 6 janvier par González Brabo à José Filiberto Portillo, ministre de la marine; dès le 8, les instructions sont envoyées à J. F. Pavía, commandant de la *Cristina*, alors ancrée à Cadix, pour son aménagement. Ce marin connaît la tradition de splendide hospitalité de la marine espagnole, et, avec l'acquiescement du Duc de Rivas, il fait les frais et les avances nécessaires : au total, 41.500 réaux¹. La frégate est mise en état, le personnel de la légation et les bagages de Rivas sont embarqués, lorsque le capitaine reçoit l'ordre de partir pour Alicante, qui s'est révoltée le 28 janvier, suivie, le 1^{er} février, par Cartagena. Le 10 février, Rivas écrit de Sevilla à son « cher ami et chef » González Brabo qu'il a reçu la veille, au moment où il pensait voir terminé l'aménagement du bateau, la nouvelle du départ de la *Cristina* pour les eaux de Cartagena, où elle allait contribuer à étouffer un mouvement révolutionnaire. Il approuve la décision du ministre; désireux de se rendre à son poste sans retard, il lui propose plusieurs solutions; il regrette de n'avoir pas été avisé officiellement du changement d'affectation de la frégate : mais il excuse Luis González Brabo, dont il se dit en terminant l'« ami passionné et reconnaissant » ! A cette lettre amicale, le ministre répond le 14 par des instructions officielles : s'embarquer au plus tôt, sur un paquebot français ou anglais, mais en gardant l'incognito le plus strict. Rivas reçoit ces instructions à Cádiz, où il s'est transporté dès qu'il a connu le départ de la frégate. Le 12, le ministre de la marine lui écrivait que la *Cristina* reviendrait sans doute à Cádiz sous peu. Mais au reçu de la lettre du 14 (à laquelle il répond officiellement le 19), Rivas se rend à Gibraltar, où il pense s'embarquer à la première occasion, afin de ne pas prolonger un retard dont il se défend d'être responsable. De là, un paquebot anglais le conduit à Malte, qu'il a

1. Pendant de longs mois, Pavía réclamera au ministère des Affaires étrangères le remboursement de ces avances.

dû revoir avec émotion, et où il a dû retrouver quelques-uns de ses anciens amis.

Il se rend ensuite à Naples, où il arrive le 9 mars. Il informe aussitôt de son arrivée le prince de Scilla, ministre des Affaires étrangères, lequel le reçoit le 10 au matin avec la plus grande cordialité. Le souverain, prévenu à Caserta par un express, rentre à Naples et Rivas est admis à lui présenter ses lettres de créance. La cérémonie a lieu le 11, à une heure de l'après-midi ; malgré l'étiquette, qui ne prévoit pas de discours, Rivas juge bon de dire à S. M. sa joie d'être l'interprète des sentiments de sa souveraine ; le roi, dans sa réponse, montre les dispositions les plus favorables pour l'Espagne et sa Reine, et ajoute quelques « flatteuses phrases d'estime » à l'adresse de leur représentant. Ainsi accrédité à Naples, Rivas y restera jusqu'au 10 juillet 1850. Cette période de six années est peu féconde en incidents : Le 27 décembre, la reine lui accorde un congé d'un mois pour aller à Rome, à la condition que le service n'en souffre pas trop. L'année 1845 ne laisse pas de trace aux archives : c'est une heureuse année sans histoire. A-t-il été nommé « senador del reino », comme il le dit dans son *Epístola* de septembre 1845 à Cueto ¹ ? Il s'y déclare heureux de se voir « senador de España, como varios periódicos lo abonan ». En 1846, il est nommé, le 25 février, « Académico de numero ». Le 24 avril, on lui accorde un congé de six mois, pour baiser la main de la reine à l'occasion de son prochain mariage. Il prend congé, le 25 octobre, de Leurs Majestés le roi et la reine des Deux-Siciles, qui se montrent d'une extrême bienveillance à son endroit, regrettant son absence, et faisant des vœux pour son prompt retour. Il laisse la légation à la charge du secrétaire, José Curtoys de Anduaga, et part le 1^{er} novembre pour Rome, où il reste un mois et où Pie IX le reçoit affectueusement ². Puis, il se met en route ³, arrive à Madrid

1. Cf. Cueto : *Discurso necrológico...*, p. 131.

2. R., I, 98.

3. Ordre est donné à l'administrateur des douanes de Barcelona (le 7 novembre), puis à celui d'Irún (21 novembre) de laisser entrer librement

assez tôt pour voir tomber, en janvier 1847, le ministère Istúriz. Il se refuse, malgré les instances les plus pressantes, à devenir président du Conseil et ministre des Affaires étrangères ; les souvenirs de son premier essai malheureux de gouvernement et les attrait du séjour à Naples, lui donnent la sagesse et l'énergie de renoncer à un pouvoir précaire. Il va passer quelque temps auprès des siens, à Sevilla, et, avant même l'expiration de son congé, rejoint son poste. En cette année 1847, Rivas est nommé sénateur du royaume. L'année suivante, il a l'occasion d'intervenir très heureusement dans les affaires intérieures des Deux-Siciles, en faisant connaître au roi, par l'intermédiaire d'un Français naturalisé, M. Dupont, et de la reine-mère elle-même, la nécessité, après l'insurrection de Palerme (12 janv. 1848), d'offrir au peuple une constitution et des réformes. Le décret royal est apposé au coin des rues le 29 janvier, et Rivas, au cours d'une promenade dans la ville, est acclamé par la foule. Peu de jours après, à l'annonce de la concession d'un code politique au royaume de Sardaigne, il est obligé de paraître au balcon de la légation pour répondre, en italien, aux acclamations des Napolitains¹.

Le 11 février, Isabel II, satisfaite de ses services, le nomme Ambassadeur auprès de Fernando II, avec un traitement de 300.000 réaux. Rivas présente le 1^{er} mars ses nouvelles lettres de créance, et l'accueil du roi est on ne peut plus flatteur. La cour, et Naples tout entière, complimentent l'heureux ambassadeur. L'atmosphère est des plus favorables à l'Espagne². Mais les événements dont le royaume des Deux-Siciles est le théâtre, vont troubler le bonheur de Rivas. Le sang coule à Naples le 15 mars; la troupe tire sur les insurgés; la lutte est acharnée

« el coche y equipage que traiga consigo el enunciado ministro plenipotenciario » (A. M. E.).

1. R., I, 102-105. — Dans le t. V, p. 413, de l'édition de 1854-55, Rivas raconte que le peuple de Naples criait : « La constitución de España, ó la muerte. » Il ajoute : « ... el ejército español, que desembarcó en Gaeta, para socorrer al Papa, fué recibido por los Napolitanos con los brazos abiertos, y asistido y obsequiado con la más sincera cordialidad ».

2. App. XI, 8°.

et dure jusqu'à la nuit. A neuf heures du soir, tout est terminé, le trône de Fernando II est consolidé. Rivas, à la tête du corps diplomatique, dont il est le doyen, félicite le roi, et lui demande de faire preuve d'une clémence aussi grande que son triomphe¹.

Il est intéressant de voir comment Rivas juge les événements dont il est le témoin. Deux documents publiés par son fils² le montrent définitivement acquis aux idées d'ordre, partisan déterminé du trône et de l'autel. Il va voir le pape lors de la fuite de Pie IX à Gaète et reçoit avec joie sa bénédiction apostolique. Le lendemain, il rentre à Naples sur le navire de guerre français *Thénard*, en compagnie du ministre de France, M. de Raynaval, et de l'amiral Baudin. Il ne cesse de recommander au roi d'assurer à tout prix le maintien de son trône; aussi le jour même où il reçoit la nouvelle de la reddition de Palerme, le roi fait-il appeler Rivas; il lui donne une cordiale accolade et accroche sur sa poitrine la grand'croix de Saint-Fernand et du Mérite, qui est la plus haute distinction du royaume³. Peu après, arrive en Italie une expédition espagnole dont Rivas a demandé l'envoi; la conférence de Gaète s'ouvre, et là encore, l'influence de Rivas se fait sentir, quoique d'une manière indirecte et non officielle. Le calme revient, la poésie et la peinture absorbent à nouveau les loisirs de l'ambassadeur.

Pendant ce temps, le bon roi Fernando II, sans cesser de lui prodiguer les marques de la plus sincère amitié, prépare en secret un événement de la plus haute importance : le mariage du comte de Montemolin, prétendant carliste, avec la princesse Caroline. Dès que Rivas est mis au courant, il multiplie les démarches pour empêcher la réalisation de ce projet; il a, avec le roi, des conversations très animées; c'est en vain : le comte de Montemolin arrive à Naples, et l'Ambassadeur d'Espagne, avec tout le personnel de la légation, s'embarque le

1. R., I, 108-110.

2. R., I, 110-112 et 113-114.

3. Rivas en avise son ministre le 14 décembre 1848, et la reine l'autorise le 2 janvier suivant à l'accepter (A. M. E.).

10 juillet 1850, sur le navire de guerre *Castilla* envoyé à cet effet par le gouvernement espagnol. Rivas a reçu ce matin-là un nombre infini de visites ; la chaloupe qui le conduit au *Castilla* est escortée d'une multitude de barques, et c'est au milieu d'une ovation grandiose que le navire lève l'ancre à midi. Malgré les démarches officielles et officieuses que le roi tente et fait tenter¹, Rivas ne reviendra pas à Naples. Le mauvais temps oblige le *Castilla* à toucher terre à Gaète. De Gaète, Rivas va à Rome, où il passe quelques jours au palais d'Espagne, chez Martínez de la Rosa, ambassadeur près le Vatican. Il est reçu plusieurs fois par le pape, qui le décore de la croix de 1^{re} classe de l'ordre de Pie IX. Rembarqué à Civitavecchia, il arrive à Barcelone, d'où il se rend à Madrid². Il restera nominalelement jusqu'au 6 mai 1851, ambassadeur à Naples ; mais sa mission est terminée.

Malgré les incidents qui l'ont marquée, la vie à Naples a été pour lui des plus agréables : nous avons, sur ce point, son témoignage et celui de ses amis. Rivas s'est fait une joie de l'idée de séjourner à Naples. Tous ses amis de Madrid l'ont envié ; mais les premières semaines n'ont apporté que déceptions³ : la mer est en courroux le jour où il aborde, le vent dur, la ville comme morte, pleine d'une boue immonde et d'humbles gens. Il entre dans un grand hôtel, et il est assailli par mille sollicitateurs affamés. Le mauvais temps persiste ; le 1^{er} avril, « les monts voisins sont couverts de froide neige et la mer envoie au ciel des montagnes d'écumes. Pas un seul arbre aux feuilles verdoyantes... » A cela s'ajoutent les visites d'éti-

1. R., I, 117, n. 1.

2. Il est à Madrid avant le 20 août ; à ce moment, tout espoir de revenir à Naples n'est pas perdu. Pourtant, il a ramené en Espagne une berline de gala, plusieurs caisses d'argenterie et de vaisselle, et d'autres bagages, qui restent en dépôt pendant plusieurs mois à la Douane de Barcelone. Il conserve jusqu'au 6 mai 1851 sa solde d'ambassadeur.

3. Ces déceptions du nouvel arrivant, il les dépeint dans son *Epístola* à Cueto, le 1^{er} avril 1844 (R., II, 295-297) et dans celle du 28 décembre 1845 (*id.*, 297-299) ; les fragments cités de cette dernière ne sont pas ce qu'elle a de plus intéressant ; il faut en lire les premiers tercets dans *El álbum poético* de 1874. Il faut lire surtout sa lettre à A. Gutiérrez de los Ríos.

quette, « fléau des fonctions diplomatiques ». En société, les dames lui paraissent revêches; l'italien, réputé facile pour un espagnol, lui donne beaucoup de travail. Que faire? Vêtu de tartan et emmitoufflé de fourrures, il se promène en voiture quelquefois, et se met au lit à huit ou neuf heures. C'est une situation qui ne peut durer. Le printemps arrive, la nature se pare; Rivas, au cours d'excursions, prend contact avec elle et se déclare ravi. Il voit le Vésuve, les ruines de Paestum, en mai¹.

Le charme de la vie napolitaine agit moins vite sur son âme que celui de la nature. Sa lettre à Antonio Gutiérrez de los Rios, datée du 18 juin² montre comment il juge la ville, le pays et ses habitants, et comment, grâce à sa séduction personnelle, sa situation s'améliore de jour en jour. De sorte que, lorsqu'il répond aux vers que Zorrilla lui a dédiés dans « El Heraldo » du 30 juillet, Naples est pour lui « une cité enchantée »³. Un an après⁴, le duc a appris la langue italienne, il s'est habitué aux gens et à leurs mœurs; il ne lui manque même pas « la sainte amitié de très belles dames »; car, dans ce pays béni, un vieillard, s'il est vert, — Rivas n'a que cinquante-trois ans, — s'il ne porte pas perruque, s'il ne tousse pas, s'il ne bedonne pas, s'il ne prise pas..., peut relever la tête; et plus d'une dit de lui : « Quanto è simpaticone questo Duca! » Quant aux hommes, il a bien fini par en découvrir de savants, d'érudits, de bon goût dans cette société « agréable ». Chaque jour amène son contingent d'amis⁵. Combien nous sommes loin de son opinion première, et avec quelle bonne grâce il le reconnaît et l'avoue lui-même⁶!

1. Il écrit le 30 mai, à Naples, le récit de cette dernière excursion.

2. App. XI, n° 12.

3. R., II, 219.

4. Cf. 2^e *epístola* á Cueto, 28 déc. 1845. R., II, 297 sq.

5. « Cada día se aumentan y maduran
Aquí mis conexiones. Mis colegas
Conmigo obsequios y champagne apuran. »

(Album poético, 1874.)

6. R., II, 299. Avec les années, l'impression devient encore meilleure. Le 14 fév. 1848, le poète adresse une nouvelle épître à son beau-frère Cueto (R.

Sur cette vie à Naples, telle que la raconte le poète, un autre écrivain, Juan Valera, nous apporte quelques précisions, qui ne manquent pas de piquant. Nommé le 14 janvier 1847 attaché *ad honorem* à Naples, Valera rejoint son poste en avril, et c'est de là qu'il écrit, le 17 juin, à D. Alonso Mesía Cueto, une lettre dont j'extrais ce qui concerne Rivas : « Quelques après-dîners, j'accompagne en voiture M. le Duc à Capo di Monte, où se trouvent un beau palais et les jardins les plus jolis et les plus touffus que j'aie jamais vus ; mais mon respectable chef a la malice de m'abandonner quand nous y arrivons et de s'en aller seul à la recherche de sa M^{me} Montigny, à laquelle il ne m'a pas fait l'honneur de me présenter ; de sorte qu'il me faut prendre une « carrosela » ... et m'en revenir chez moi, ... tandis que le vieux galant se promène dans ces jolis jardins jusqu'à huit heures et demie, ou neuf¹. Et pendant ce

II, 301-323). Après lui avoir reproché d'être allé à Copenhague, il lui dit quelle aurait été sa joie de le voir accepter un poste en Grèce et surtout de l'accueillir à son passage à Naples. Il lui aurait servi de *cicerone*, dans la ville et dans la contrée. Tout cela, Rivas l'a vu, en des excursions d'où la fatigue est exclue, où tout est disposé pour l'agrément (Voir surtout R., II, pp. 318-9). Peut-être Cueto ne regrettera-t-il pas toutes ces fatigantes visites d'antiquités ; mais voici qui ne saurait le laisser indifférent :

« Pues en altas y bajas sociedades
Te hubiera presentado con gran gusto,
Do admiraras también raras beldades.
Y no de mal pergeño y genio adusto,
Sino de gran primor y ameno trato...
Pues esta gran ciudad es mi elemento,
Y cuatro breves años han corrido
Sin dar á mi madura edad aumento. »

Il a alors cinquante-sept ans ; mais il se vante, nous dit Juan Valera (dans son article de *El Ateneo*, t. III, p. 133), d'être plus jeune que ses secrétaires et ses attachés.

« Aquí no se envejece, y he vivido
Como el pez en el agua, con la suerte
De ser de altos y bajos aplaudido. »

L'épître se poursuit sur un ton plus sérieux, traitant de politique ; mais ces tercets sont trop savoureux pour qu'on se refuse à les citer, et ils résument admirablement sa vie à Naples.

1. Le martyre de J. Valera devait bientôt cesser. Le 7 juillet, il écrit qu'il est arrivé deux nouveaux attachés, dont l'un est le neveu de Rivas et le fils

temps-là, moi, qui suis un jeune homme, je n'ai personne qui m'aime; toutes les dames que je connais ici sont mariées, et celle qui se montre la plus propice c'est la duchesse de Bivona. Dans sa *tertulia* règne beaucoup de familiarité, et on y dit des énormités à foison, et des petits contes épicés, dont la plupart sont du cru du Duc de Rivas. La Duchesse et sa belle-sœur, la comtesse de Sclafani, rient beaucoup de ces jolieses; mais elles critiquent fort le Duc de ce que lui, un poète si sublime, ne se complaise, dans la conversation vulgaire, qu'à dire des cochonneries¹. » La lettre de J. Valera prouve que le duc est assez constant dans ses affections; il se montre encore empressé, en 1847, envers les dames dont il avait fait le portrait en 1844 : M^{me} de Montigny et la duchesse de Bivona. Et le poète Campagna avait improvisé le quatrain suivant, qu'il signait d'un C. :

Tu, nel ritrar le belle donne fai
Un opera diabolica e funesta,
Perchè così multiplicando vai
Le cose che ci fan perder la testa².

Rivas, en effet, ne néglige rien pour se rendre séduisant : la peinture, la poésie³, les joyeux propos, et sans doute aussi une

d'Arana, introducteur des Ambassadeurs. « Con esta nueva gente, — dit-il — no tengo necesidad de acompañar tan á menudo al Duque » (*Corresp.*, p. 51 du 1^{er} vol.).

1. J. Valera, *Correspondencia...*, t. XXXV des *Obras completas*, p. 41.

2. Le duc avait gardé le quatrain, et le faisait précéder de ces mots : « versos improvisados por Campagna al ver en mi casa los retratos hechos por mí de la duquesa de Bivona y de M^{me} de Montigny. — Nápoles. Sebe de 1844. Rivas. » (dans les papiers conservés par M. Anduaga).

3. Cf. ce tercet cité par Cueto, *Discurso necrológico*, p. 132, et suivi d'une ligne de points :

« Y á la más linda y desdenosa dama,
Insensible á un dulcísimo soneto,
Adulador pincel tal vez la inflama. »

Voir encore un autre tercet de la 3^e épître à Cueto (R., II, 298) :

« Pinté con dicha los retratos de ellas,
Les hice y publiqué sonoros versos,
Y vime encaramado á las estrellas. »

Voici encore un témoignage de ses exercices picturaux : il nous est fourni

certaine hardiesse dans les gestes qui ne laisse pas indifférentes les belles qui les subissent; ainsi, du moins, le suppose Juan Valera, en constatant que sous le ciel glacé de Saint-Pétersbourg, la princesse Lucie Dolgorowski parle avec un enthousiasme véhément du Duc de Rivas, qu'elle a connu à Naples dix ans auparavant¹. Parmi toutes ces aventures amoureuses — celles que nous connaissons et celles que nous ignorons — que devenait la famille de Rivas? Elle n'habitait pas Naples avant le début de l'année 1847. Dans ses épîtres à Cueto, dans ses vers à Zorrilla, il évoque les siens restés à Sevilla². Plus fréquente encore, peut-être parce qu'il s'agit d'un sentiment moins intime, est l'expression de son regret d'être éloigné de Sevilla, et, en général, de la terre espagnole.

.....encantos jamás habrá bastantes,
Ni Circes, ni Sirenas,
Que consuelen mis penas,
Donde no suena el habla de Cervantes

écrit-il à Zorrilla³, avec, sans doute, quelque exagération poétique.

par Juan Valera, dans une lettre adressée à Cañete et datée du 4 août 1848 : « ... aunque no es tan admirable pintor como poeta, pinta sin embargo muy bonitos cuadros, y generalmente mujeres en cueros ó poco menos, que copia del natural... » (Cf. App. XI, 13°).

1. Lettre de J. Valera à Leopoldo Augusto de Cueto, datée de Saint-Pétersbourg, le 28 décembre 1856 : « La princesa Lucía Dolgorouki me dijo anoche que ya que no se queda Osuna por aquí, debían enviar de España al Duque de Rivas, á quien conoció en Nápoles y de quien me habló con tan vehemente entusiasmo, que, aunque yo sé que el duque se lo merece todo, todavía me atrevo á sospechar que este entusiasmo proviene en parte de que mi antiguo jefe trató de... : tentativa que no hay mujer, por recatada que sea, que no agradezca eternamente. La princesa me dió cariñosas memorias para el Duque. Déselas usted con mil aun más cariñosas, aunque menos sensuales, de parte mía... » (*Corresp.*, 1^{er} vol., p. 270).

2. Il imagine sa joie d'aller « al Betis delicioso... Las prendas de mi amor y mi conato — En mi seno estrechar, y luego, luego — Regresar á este edén tranquilo y grato » (cité par Cueto, *Discurso necrológico...*, p. 132). Voir encore la poésie adressée à Zorrilla (R., II, 320-3) et *La Azucena Milagrosa* (R., V, 256-8), où il s'exprime à peu près dans les mêmes termes : *estrechar... seno... prendas...*

3. R., II, 223. Cf. aussi : *Ibid.*, 297.

En fait, même loin de sa famille et loin de sa patrie, Rivas est parfaitement heureux à Naples. Aux affections féminines s'ajoutent les amitiés masculines. Il a pour ami intime, le prince Félix de Schwartzemberg, ministre plénipotentiaire d'Autriche à Naples ; mais partout on lui fait fête, et son palais, le Palais d'Espagne, situé en face du jardin de Chiaia ou Villa Reale, à proximité de la mer, est le rendez-vous de la plus élégante société napolitaine. Les artistes, en particulier, y fréquentent assidûment : les peintres Morani et Smarguiazzi, le sculpteur Angelini, les poètes Campagna et le duc de Ventignano, et les érudits Carlo Troja, Luigi Blanch et Volpicella. Son prestige artistique est très grand.

Del Moro y los Romances cien carteles
A la ciudad anuncian traducciones,
Y hablan de ellos revistas y papeles,
Adornan gabinetes y salones
Los retratos que pinto con más fama
Que la de los Tizianos y Giorgiones...

Les grandes académies de la péninsule s'honorent de le compter parmi leurs membres. Il le dit plaisamment :

Tengo ya en mi cartera dos quintales
De diplomas de Cuerpos diferentes
Que del saber de Italia son puntales.
Pues cuantos hay después de las vertientes
De los fragosos Alpes hasta el cabo
Do Polifemo ejercitó los dientes,
Gratis, y sin que expendá ni un ochavo,
Académico suyo me pregonan,
Porque en Castalia mis pañales lavo¹.

C'est ainsi qu'il fait partie de la Pantoniana, de la Aretina, de celle des Arcades et de celle de Saint-Lucas de Rome, de la Palermitana, de la Tiberina, de la Fiorentina, de l'Académie de Viterbe, de celle de Syracuse, etc...

Pourtant, cette atmosphère, si imprégnée qu'elle soit d'intel-

1. Les deux extraits sont pris dans Cueto, *Discurso...*, pp. 131-132.

lectualité, si favorable qu'elle paraisse à la création artistique, ne voit éclore aucun vrai chef-d'œuvre : en peinture, des portraits complaisants, des tableaux, dont une *Judith* surtout ; au théâtre, rien ; en prose, deux récits de voyage, l'un *Al Vesubio*, l'autre *A las ruinas de Pesto* (1844), et surtout son gros ouvrage sur la *Sublevación de Nápoles, capitaneada por Masanielo* (1848) ; en vers, *La Azucena milagrosa* (déc. 1847) ; un grand nombre de poésies de circonstance, à un intérêt fort inégal, qui s'échelonnent entre 1844 et 1848¹. La vie trop belle, trop remplie de séductions qu'il mène à Naples, l'inspire moins que la précaire existence de l'exil, ou la paisible vie familiale de Sevilla. Ajoutons que les années marquent son cerveau plus fortement que les traits de son visage. Il n'a rien produit à Naples qui soit essentiel, ni qui manquerait à sa gloire. Et quand il quittera cet Éden et se retrempera dans le milieu madrilène, il n'y retrouvera pas l'inspiration de jadis, le souffle qui anime les grandes œuvres. Quelques poésies sans intérêt particulier², la deuxième légende, *Maldonado* (1852), et la troisième, *El Aniversario* (1854)³, une pièce péniblement composée pour le *Romancero de la guerra de Africa*⁴, montrent que la carrière littéraire de Rivas est terminée. Du moins, sa carrière politique et administrative connaîtra-t-elle encore quelque éclat.

Rentré à Madrid en août 1850, il continue à y percevoir son traitement d'Ambassadeur, jusqu'au 6 mai de l'année suivante, date à laquelle la reine le relève de sa charge, tout en se déclarant satisfaite « du zèle, de la loyauté et de l'intelligence » avec lesquels il l'a remplie.

Le 27 juillet 1851, il demande pour lui et son fils aîné le Marquis de Auñón, un passeport pour Paris, Bruxelles et La Haye, où les appellent des affaires personnelles.

1. R., II, 185-323.

2. R., II, 325, 327 et 341-359.

3. R., V, 321-402 et 403-426.

4. R., II, pp. 329-340. Les derniers vers, sans doute, qu'il ait écrits, c'est un quatrain qu'il envoyait à D. Salustiano de Olózaga : Cf. *Bibliogr. crit.*, n° 143.

Le 1^{er} août 1853, il demande un passeport pour Sevilla et Cádiz.

Pendant ses séjours à Madrid, il réunit en d'aimables « tertulias » les grandes figures des lettres, des arts et de la politique dans son hôtel de la Concepción Gerónima : Bretón de los Herberos, Tassara, Campoamor, Gallego, Galiano, Pacheco, Martínez de la Rosa, Molíns, Vega, Ochoa, González Brabo, Pastor Díaz, et les étrangers célèbres, dont Prosper Mérimée. La Duchesse de Rivas, aidée de ses filles, offre le thé; d'illustres dames fréquentent ces réunions et, parmi elles, la comtesse de Montijo¹.

La politique, une fois encore, vient arracher Rivas à la paix du foyer et lui fait faire du pouvoir une seconde expérience plus courte, mais presque aussi malheureuse que la première. Il entre dans le Comité modéré, opposé au gouvernement de Bravo Murillo, et constitué, en vue des élections du début de 1853, par 53 politiciens. Au cours de cette année 1853, le mécontentement grandit contre la reine, qu'on accuse d'immoralité, et contre les ministres, qu'on accuse de concussion à propos d'une affaire de concessions de voies ferrées. Sous le Ministère du Comte San Luis, formé le 17 septembre, se produit le pronunciamiento du Campo de Guardias, la conspiration O'Donnell, avec le combat de Vicálvaro (30 juin 1854) et le manifeste de Manzanares (7 juillet). Valladolid, Salamanca, Barcelona, d'autres villes encore adhèrent au mouvement révolutionnaire. Le ministère tombe. Le lieutenant-général Fernando Fernández de Córdoba est chargé de former un nouveau cabinet. Il convoque Rivas au palais royal dans l'après-midi du 17 juillet et lui offre un portefeuille. Rivas le refuse; mais il est obligé de céder aux supplications et aux larmes de la reine, et on retient son nom pour les Affaires

1. R., II, 119-121. Parfois aussi les « tertulias » ont lieu chez le Marquis de Molíns, et la poésie ne chôme pas, ou du moins la versification. La nuit de Noël de 1851, Rivas est chez le marquis de Molíns et improvise un *Soneto de pie forzado* (a la princesa recién nacida), où *Moncayo* rime avec *Pelayo* et avec *Mayo*. Le maître de céans, qui traitait bien ses invités, avait même fourni les rimes. — Voir *Bibliogr. crit.*

étrangères. Mais Pedro Gómez de la Serna ne se sent aucune compétence pour la Marine, qu'on lui a attribuée. On procède à une nouvelle répartition : Luis Mayans passe aux Affaires étrangères, La Serna à la Justice et Rivas à la Marine, portefeuille de tout repos. Au dernier moment, d'après les continuateurs de Lafuente¹, Ríos Rosas exposa que Córdova était trop impopulaire pour occuper la présidence, et, se refusant à s'en charger lui-même, il insinua en outre que cette place devait être occupée par Rivas, extrêmement sympathique par son aimable caractère, hautement populaire comme poète, et qui, en politique, s'était trop peu signalé pour exciter des rancœurs.

Rivas ne sait pas refuser; son bon renom ne suffit pas pour rétablir une situation qui est par trop compromise. Le chef du gouvernement essaie de gagner le peuple par des promesses de réformes libérales, puis de le soumettre par la force; mais rien ne lui réussit. Le 18 juillet, à 6 heures du matin, les ministres prêtent serment devant la reine. Aussitôt, Rivas se préoccupe de faire imprimer et répandre un numéro de la *Gaceta*, qui porterait, avec les nominations des nouveaux ministres, leur programme à tendances libérales : rappel des individus poursuivis, liberté de l'imprimerie, lois décentralisatrices, etc... Ce numéro est imprimé à grand'peine; il ne peut être affiché ni lu, car le peuple en fureur le met en pièces. Des barricades s'élèvent, même dans le voisinage du palais royal. Pour transiger avec le soulèvement, le ministère nomme brigadier et chef de la cavalerie stationnée à Madrid, le colonel Garrigó, fait prisonnier à Vicálvaro, condamné à mort par un conseil de guerre, et grâcié par la reine; Garrigó ne peut obtenir que civils et soldats fraternisent. La lutte est chaude le 18. Les canons tirent à mitraille, ce qui a valu au ministère de Rivas le surnom peu enviable de « ministère-mitraille ». Un comité de salut public s'organise sur l'initiative du banquier Juan Sevillano; le général Evaristo San Miguel en devient

1. T. XXIII, p. 182.

le chef. Le comité lance des proclamations où il est dit : « Madrilènes, on veut nous tromper à nouveau en nous faisant reconnaître un ministère Mayans-Rivas. Plus de tyrans ! Nous voulons un comité provisoire nommé par le peuple, non pas un gouvernement désigné par le favori... Vive le peuple souverain ! » Les nouvelles de la province sont mauvaises, aucun élément ne seconde le ministère à Madrid. Il faut se démettre et passer la main. La reine écrit à Espartero pour lui confier la présidence du conseil ; Rivas et ses collègues restent ministres intérimaires en attendant l'arrivée du Duc de la Victoria, qui se trouve à Zaragoza. Aux délégués du comité de salut public, qui réclament la nomination de San Miguel, Rivas montre la lettre que la reine écrit à Espartero. Cette nouvelle apaise les révoltés. San Miguel est nommé « ministre universel » en attendant l'arrivée du président du conseil. Le 20 juillet, le ministère Rivas a vécu, et son chef trouve un abri pendant deux ou trois jours, à l'Ambassade de France, où il est reçu à bras ouverts par son ami le marquis de Turgot. Ce sont ses adieux à la politique ; d'autres honneurs lui sont réservés.

Déjà, le 15 janvier 1852, il a été nommé, en même temps que Martínez de la Rosa, « consiliario » de la Real Academia de San Fernando. Il a assisté à quelques séances en 1852, il en est absent en 1853 et en 1854, jusqu'à sa nomination, le 24 août 1854, à la Présidence de cette Académie, en remplacement du Comte San Luis. Il est installé le 8 octobre par le marquis de Someruelas et prononce, dit le procès-verbal de la séance¹, un discours bref, mais éloquent et ému, écouté dans le plus profond silence et accueilli par tous les académiciens avec les marques de la plus vive approbation². Le président,

1. *Actas de juntas* de la Real Ac. de San Fernando. Année 1854, fol. 284^v et 285^r.

2. Rivas exprime sa satisfaction d'être placé à la tête d'une corporation si distinguée, et son désir de la voir élevée au niveau des plus avancées et des plus célèbres de l'Europe, grâce à l'appui du gouvernement et au concours éclairé de tous les académiciens.

hélas ! préside de très rares séances. Les fluctuations de la politique vont l'éloigner pour quelque temps de l'Académie.

Espartero, qui a remplacé Rivas au pouvoir en juillet 1854, s'y maintient pendant deux ans — c'est le *bienio* libéral — jusqu'au 13 juillet 1856. O'Donnell lui succède le 14. Ni l'un ni l'autre ne croient devoir utiliser les talents de Rivas. Mais Narváez est chargé par la reine, le 12 octobre, de former un cabinet des plus modérés. Les réactionnaires s'emparent de l'administration. Quelques mois plus tard, le 20 juin 1857, Rivas est nommé ambassadeur à Paris avec un traitement de 500.000 réaux, en remplacement du général Francisco Serrano y Domínguez. Il y restera jusqu'au 25 juillet de l'année suivante.

Il se met en route avec sa famille, le 19 juillet¹. Il arrive à Paris le 25 au soir, et prend, dès le lendemain, possession de l'ambassade, en attendant le prochain retour de l'empereur, qui se trouve à Plombières. Le 2 août, à 3 heures de l'après-midi, il présente à Napoléon III ses lettres de créance avec le cérémonial accoutumé².

Bien accueilli par l'empereur, et surtout par l'impératrice, qui le connaît depuis longtemps, Rivas occupe à la Cour une place en vue, et brille, par son grand air, la distinction de ses manières et son art consommé de la causerie, dans les réunions de Compiègne et de Fontainebleau. L'aristocratique faubourg Saint-Germain lui ouvre ses portes. Il fréquente aussi les milieux littéraires et artistiques. Il revoit, avec quelle joie ! son vieux maître le peintre Ary Scheffer. Il connaît Alexandre Dumas fils, et lui reproche même, au cours d'un dîner, son histoire du Duc d'Osuna et de ses brigands³, à quoi Dumas

1. Il y a 20.970 réaux² de frais de voyage : 233 lieues terrestres à 90 réaux par lieue.

2. On trouvera dans l'App. XII le récit de cette cérémonie et les autres documents relatifs au séjour de Rivas à Paris.

3. D'après les souvenirs de M^{me} la marquise d'Aranda. Dans ses *Impressions de voyage, De Paris à Cadix*, publiés en 5 vol. chez Garnier, à Paris, en 1847, Dumas avait raconté (t. I, pp. 201-213) que son ami le duc d'Osuna était propriétaire de sept voleurs, réfugiés dans les forêts de l'Alamaine, appartenant à ce grand seigneur !

répond : « Je vois ce que c'est, Monsieur le Duc, vous êtes jaloux ! Eh ! bien, je vous promets que dans mon prochain livre, vous aurez, vous aussi, votre troupe de brigands ! »

La « Revue Espagnole et Portugaise » a salué avec enthousiasme la nomination de Rivas, de l'ancien exilé, du misérable et malheureux proscrit, devenu « le premier des Espagnols » à Paris. « Ce n'est pas seulement un ambassadeur envoyé par un gouvernement à un autre gouvernement ; c'est un ambassadeur envoyé par les intelligences élevées d'une nation aux intelligences élevées d'une autre nation sa sœur¹. » Cette même revue annonce² que M. Gabriel Hugelmann lui a envoyé une traduction française de *El desengaño en un sueño*, qu'il destine à l'Opéra-Comique, et qui « fera sans nul doute la fortune de ce théâtre ». Le projet ne dut pas être réalisé ; mais la « Revue » publia, dans sa livraison du 5 août 1857, la libre traduction française de *El desengaño en un sueño*³. Le journal *La Patrie* consacre à Rivas un article bourré d'erreurs et de bonnes intentions, et qui témoigne de l'intérêt qu'éveille la présence du poète dans la capitale de la France⁴.

La mission diplomatique s'accomplit sans entraves. Le 10 juin 1858, il part pour Fontainebleau, où il a été invité par Leurs Majestés à passer huit jours avec sa fille Corina. Mais le 30, le cabinet Istúriz démissionne, et O'Donnell forme le nouveau ministère. Rivas, dès le 1^{er} juillet, présente sa démission par dépêche. On lui répond le 2 qu'elle est acceptée. Le 25, il cesse ses fonctions, et laisse l'ambassade entre les mains du premier secrétaire. L'Empereur, dans une lettre à sa très chère et très aimée bonne sœur la reine d'Espagne, déclarera : « Nous Nous plaçons à rendre ce témoignage que, par son caractère et ses talents, M. le Duc de Rivas a justifié la marque de con-

1. T. III, p. 522.

2. *Id.*, p. 458.

3. Voir *Bibliogr. crit.*, n° 167.

4. T. IV, pp. 476 sq. de la « Revue esp. et port. » — On y lit que Rivas, né en 1791, a dix-huit ans en 1806... ; qu'en 1813, il publiait deux volumes de Poésies... ; qu'*Ataulfo* n'est pas compris dans toutes les éditions...

fiance que Votre Majesté lui avait donnée, et qu'il s'est constamment étudié à maintenir les rapports de bonne amitié entre la France et l'Espagne. » Au début de l'année 1862, il nomme Rivas Grand-Croix de la Légion d'honneur.

Sa mission terminée, celui-ci vend presque tous ses meubles, et rentre dans son pays. Peu d'incidents marqueront les sept années qu'il lui reste à vivre. La maladie l'afflige dès la fin de 1859; il nous l'apprend lui-même dans le discours qu'il prononce à l'Académie, le 15 mai 1860 en réponse au discours de réception de Cándido Nocedal¹. Le jeudi, 20 février 1862, il est élu, par 20 voix sur 24 votants, Directeur par intérim de l'Académie espagnole²; en décembre, il est Directeur en titre. Le 22 septembre, il est nommé « Vocal de la suprema Asambleá de la Real y distinguida Orden de Carlos Tercero » dans la catégorie des Grands-Croix. En 1863, il a la satisfaction, comme Directeur de l'Académie espagnole, de passer au cou de son fils Enrique la médaille académique, devant une assistance nombreuse qu'avait attirée ce spectacle attendrissant. De novembre 1863 à novembre 1864, il préside le Conseil d'État; lorsque, le parti libéral étant monté au pouvoir, le marquis de Viluma le remplace dans ce poste élevé, le reine vient remettre à Rivas le collier de la Toison d'Or. Cet honneur suprême lui fait l'effet — et il le dit à la souveraine — de ces mets que l'on accorde aux caprices d'un malade abandonné des médecins. En avril 1864, il va chercher un soulagement à ses souffrances sous le climat tempéré de la terre natale. Il habite Cádiz, où Vidart, capitaine d'artillerie, l'a connu : il fréquentait le

1. Il débute ainsi : « Señores, Afligido hace cinco meses por una penosísima enfermedad nerviosa, que últimamente se complicó, no sin peligro de mi vida, con otra de más cuidado y trascendencia, me presento con suma desventaja á esta ilustre Corporación para contestar, como previene nuestro reglamento, al bello y elocuente discurso que acabáis de oír en boca del señor Nocedal... Y estoy bien seguro de que este brevísimo discurso, que por cierto será brevísimo, sabrá á réuma, como las últimas homilias del arzobispo de Granada sabían á apoplejía ». *Discursos leídos en la Academia española...* T. II, pp. 405-417.

2. D'après les procès-verbaux de l'Académie.

Casino, alors situé plaza de San Antonio, et il y déployait, dans un cercle de *contertulios* habituels, toutes les séductions de son esprit¹.

La vieillesse, si redoutée de Rivas, est venue pour lui. Les maux qu'il se représentait avec horreur, se sont abattus sur son corps resté jusque-là vigoureux, malgré les épreuves, les privations, les agitations d'une vie mouvementée et bien remplie. Ses jambes le font cruellement souffrir; ni la science des médecins, ni les bains des stations thermales ne peuvent le guérir; à peine en tire-t-il quelque soulagement passager. Il passe la plupart de son temps dans un fauteuil : le lit lui est odieux; l'insomnie l'accable, ses pieds sont enflés, ses mains endolories. Dans les moments de répit, il se reprend à sourire à la vie : il redevient un brillant causeur; appuyé sur le bras d'un fils ou d'un ami, il va encore au Sénat, aux académies, aux théâtres même, et aux promenades. Mais le mal gagne toutes les articulations, ses jambes et ses pieds s'enflent; la fin approche. Elle survient le 22 juin 1865; à six heures du soir, Rivas s'éteint, entouré de sa famille.

Son corps embaumé et revêtu du grand uniforme, a été déposé d'abord au couvent des Mercenarios Descalzos du village de Rivas; puis, suivant la volonté exprimée par sa femme, il a été transporté auprès d'elle au cimetière de San Isidro². Leur tombe porte le n° 38 de la 6^me file du *Patio* de Santa María de la Cabeza. Ce *patio* s'étage en trois terrasses, d'où l'on domine la prairie de San Isidro, et d'où l'on voit se dresser, par delà le Manzanares, la masse blanche du Palais Royal. Semblable à toutes celles qui recouvrent, dans ce *patio*, tant de célébrités, une dalle surmontée d'une croix et bordée de lierre envahisseur, marque l'endroit où repose, auprès de sa compagne, le poète du *Moro Expósito*, de *Don Alvaro* et des *Romances Históricos*. On y lit, en simples lettres noires, l'inscription suivante :

1. Luis Vidart : *El Duque de Rivas. Apuntes biográficos* (dans « *Almanaque de la Ilustración* », 1890, pp. 10-24).

2. Au moment de l'exhumation, quelques fins cheveux adhéraient encore au crâne.

AQUI YACEN EL EXCMO SEÑOR D. ANGEL RAMIREZ | DE SAAVEDRA |
 DUQUE DE RIVAS | FALLECIO EL 22 DE JUNIO | DE 1865 | Y SU ESPOSA
 LA EXCMA S^{ra} | D^a M^a DE LA ENCARNACION | CUETO DE RAMIREZ | DE
 SAAVEDRA | DUQUESA DE RIVAS | FALLECIO EL 17 DE FEBRERO | DE
 1885 | R. I. P. | ROGAD POR SUS ALMAS | A DIOS NUESTRO SEÑOR.

*
* *

Le poète qui venait de s'éteindre était, au physique comme au moral, *sympathique* ; nul mot ne le caractérise mieux.

Je ne connais pas de portrait de Rivas enfant. La première image que j'ai trouvée de lui nous est offerte par deux tableaux d'une même époque, dont chacun semble la réplique de l'autre, et où le peintre s'est représenté lui-même avec sa famille ; l'un montre au premier plan María de la Encarnación, dans une pose extrêmement gracieuse, la tête penchée et couverte d'un voile léger, tenant sur ses genoux le jeune Enrique vêtu d'une simple chemise ; Octavia, l'aînée, est debout auprès de sa mère ; derrière Octavia, au second plan, Rivas apparaît : du fond sombre ne se détachent que le haut du vêtement et le visage, plein de jeunesse, de feu, de vie : les cheveux noirs et ébouriffés, les yeux noirs et ardents, des favoris, un col échan-cré et montant, autour duquel une cravate enroule ses plis amples. Le deuxième tableau nous montre les mêmes personnages groupés de façon analogue et vêtus différemment. Une chienne, *Perla*, y est ajoutée ; par une large baie, semblable à l'ouverture d'une « loggia », on aperçoit quelques découpures de la côte de Malte¹. Peu de mois après, le passeport accordé à Rivas pour se rendre en France, le décrit ainsi : *taille* 1 m. 773 ; *cheveux* noirs ; *sourcils* noirs ; *yeux* bruns ; *front* haut... ; les données du passeport confirment l'impression que laissent les deux tableaux.

Voici une effigie de Rivas par Rivas, quelques années après :

1. Voir plus loin, II^e part., liv. II, ch. II, par. 4, quelques précisions sur les portraits de Rivas par lui-même.

une face où l'âge a mis son empreinte ; des joues moins pleines, strictement rasées, un front plus haut, des cheveux moins touffus mais toujours bouclés, la physionomie sérieuse, un corps élancé, élégant et encore robuste, paré d'un uniforme aux somptueuses broderies ; la poitrine couverte de décorations ; une fine épée au côté, un chapeau à plumes dans la main droite ; au fond, un grand rideau s'écarte pour laisser apercevoir un coin de golfe, et, au delà, un volcan empanaché de fumée : nous avons bien devant nous, en 1848, à l'âge de cinquante-sept ans, S. E. l'Ambassadeur de S. M. catholique près la cour de Naples. « Sa personne est élégante et noble, écrit Ferrer del Río¹ vers le même temps, comme les sentiments de son cœur généreux ; sa physionomie est l'image du personnage à l'amabilité chevaleresque et à la douceur virile, et il ne paraît pas les cinquante-quatre ans qu'il a déjà accomplis. »

Et voici du Rivas des dernières années une dernière image, la plus belle et la plus émouvante : le buste droit dans l'habit chamarré de broderies et constellé de décorations, où se détache la plaque de grand'croix de la Légion d'honneur, les mains délicates, le visage empreint de l'auguste sérénité de la vieillesse, l'avant-bras droit appuyé sur une table qui supporte de gros volumes où on lit des titres retentissants : *El Moro Expósito... Doñ Alvaro...* ; *El Desengaño en un sueño...* Tout un passé mouvementé et glorieux, l'ardeur des luttes politiques, la flamme des créations littéraires, les ambitions généreuses, le scepticisme désabusé qu'engendre une longue expérience, mais que tempère un optimisme tenace au sein même de la douloureuse vieillesse : tout cela se dégage avec un charme prenant de la contemplation prolongée de cette image du « procer », du parfait gentilhomme qui eut sa part de l'humaine faiblesse, qui commit des fautes, peut-être, mais dont la vie s'offre à nous sans tache qui en ternisse l'éclat.

Il faut pourtant échapper à son emprise et faire un effort

1. *Galeria de la litt. esp...* Madrid 1846, p. 109.

d'impartiale critique pour le juger tel qu'il se montra dans ses rapports avec ses semblables, dans la famille et la société.

« Le mur de la vie privée » ne doit pas être un simple cliché, une formule creuse, lorsqu'il s'agit d'un homme dont les descendants directs sont encore vivants. Mais sa vie de famille n'offre, en général, rien que de très louable, et l'on peut en parler sans être accusé de rechercher un effet de scandale. Rivas aimait beaucoup sa mère, et il lui dédiait ses *Poesías* de 1820¹; dans le tome II de ces mêmes *Poesías*, il dédiait à sa sœur *El Duque de Aquitania* en des vers qui traduisent la plus vive affection²; et il fut aussi le cadet très affectueux de Juan Remigio, dont il subit parfois trop l'ascendant malheureux. Dans sa famille, donc, Rivas se révèle un tendre, et c'est peut-être cette excessive tendresse qui, tout en faisant de lui le plus aimant des époux, le laisse sans défense devant les belles dames qui en veulent à son cœur... Voluptueux, épris des satisfactions qui viennent des sens, il ne fut sans doute un saint ni dans sa jeunesse, comme l'avoue Vidart³, ni dans l'âge mûr, ainsi qu'il apparaît à la lecture des lettres de J. Valera⁴.

1. *Poesías*... Madrid, 1820. T.I, p. 5: A la Exc^{ma} S^{ra} D^a Maria Dominga | Ramirez de Baquedano y Quiñones, | Marquesa de Andia y de Villasinda, | Duquesa viuda de Rivas, etc., etc., etc. | En testimonio de amor, respeto y gratitud | Su humilde hijo | Angel de Saavedra Ramirez | de Baquedano.

2. *Id.*, t. II, pp. 97 sq. : A mi amada hermana Doña Maria de la Candelaria de Saavedra.

« O tú ninfa gentil de Manzanares,
Tú, que entre las mas bellas y graciosas...
Descuellas como suele alba azucena
Predilecta de Flora en el risueño
Cultivado jardín : torna un instante
A mí los ojos do el amor se anida.
Tórnalos pues a tu amoroso hermano...
[L'amour d'Elisa pour son frère] su ternura,
Su fraternal cariño es un remedo
Del que en tu tierno corazón se anida
Y hace el encanto de tus deudos todos... »

3. *Loc. cit.*, p. 13^b.

4. Voir plus haut.

Nul mieux que lui n'a pratiqué les vertus et les devoirs de l'amitié. Je n'ai pas trouvé sur ce point une seule note discordante; tous ceux, au contraire, qui ont parlé de lui, le présentent comme le plus fidèle et le plus serviable des amis¹. Valera, dans ses lettres, l'appelle « le meilleur des chefs »².

Il ouvrait, avec une égale aisance, avec une candeur égale, sa maison et son âme; ses *tertulias* étaient aussi brillantes et fréquentées que celles du marquis de Molins; dans le monde il séduisait par la noblesse de ses manières, sa politesse naturelle de grand seigneur, et l'agrément et l'éclat de sa conversation : spirituel avec à-propos, si riche d'anecdotes, et si varié, que nul ne pouvait se flatter de le savoir par cœur³.

Cette séduction qui émanait de sa personne explique les éloges excessifs que ses contemporains ont faits de son rôle social; mais la vie publique exige d'autres qualités et d'autres défauts que la vie privée. La bonté, la candeur, la distinction, la probité, la loyauté, ne sont pas toujours aussi prisées ni aussi efficaces que l'énergie, l'habileté, la ruse même. Un diplomate peut se passer de ces dons, tant que son rôle est de représenter; non de négocier, et s'il a d'autre part un certain prestige personnel; celui de Rivas était très grand, et il put représenter son pays avec éclat à Naples et à Paris. Mais ni comme soldat, ni comme politicien, Rivas ne fut peut-être aussi grand qu'on a bien voulu le dire. Hubbard a tort de le blâmer de s'être borné comme soldat, à suivre les mouvements de ses frères d'armes⁴. On pourrait plutôt blâmer les deux Rivas d'avoir mis peu de bonne volonté à les rejoindre et à les suivre sur les champs de bataille, et de s'être attardés à Córdoba sans motifs bien sérieux. Je reste persuadé que durant toute cette période, le cadet, âgé de dix-sept ans à peine, d'une nature

1. Voir, par exemple, une lettre de Fernán Caballero à Cañete, pour lui signaler une place vacante, que « El Duque » pourrait lui faire obtenir (*Epistolario de Fernán Caballero...*, Barcelona, 1922, p. 75).

2. Cf. lettre à Cañete, app. XI, les extraits de lettres cités plus haut, et le récit de Zorrilla.

3. Juan Valera : *El Ateneo*, t. II, p. 134. — Vidart : voir plus haut.

4. *Hist. de la litt. contemp. en Espagne*, Paris, 1876, p. 122.

impressionnable et trop accessible aux influences du moment, se laissa guider par l'aîné, qui, par ailleurs, semble avoir été « forte tête »¹. C'est lui, dit N. Pastor Díaz, qui entraîne vers Zaragoza son frère Angel désireux de rejoindre l'armée de Cuesta. Angel, replacé parmi ses compagnons, était, certes, capable de courage, et nous devons nous incliner devant celui qui, pour la défense de son pays, opposa sa poitrine aux lances polonaises; mais cette occasion se présenta tardivement, et n'oublions pas que ce fut un ordre péremptoire qui mit Rivas sur la route de l'héroïsme.

Le politicien est inférieur au soldat : celui-ci, du moins, avait versé son sang; celui-là laissa couler celui des autres. Sa gestion des affaires publiques fut, par deux fois, maladroite : Ministre de l'Intérieur, il ne sut ni prévoir, ni empêcher, ni réprimer le mouvement de la Granja²; président du conseil pendant quarante-huit heures, il fut balayé comme fétu de paille; dans ces deux circonstances, il dut cacher sa personne pour conserver sa vie. On peut dire à sa décharge que les temps étaient difficiles, que d'autres n'eussent pas mieux réussi, et qu'il est moins coupable de s'être mal acquitté de ses fonctions que d'avoir eu la faiblesse de les accepter.

1. Il a un dossier assez chargé aux Archives de Segovia.

2. L'Anglais Borrow, dans son volume sur la Bible en Espagne (pp. 263-294, chap. xiii et xiv de la traduction espagnole) présente avec humour un Rivas ministre. Il s'agit pour Borrow d'obtenir l'autorisation de publier le Nouveau Testament; muni d'une lettre de Galiano, il se présente au ministère de l'Intérieur. Le duc, raconte Borrow, « me recibió con suma afabilidad, y enterado de mi pretensión, respondió haciéndome una cortesía seductora y con un gesto genuinamente andaluz : « Ve a mi secretario; él hara por usted el gusto ». Mais le secrétaire est un Aragonais dépourvu de beauté, d'élégance et d'affabilité : il oppose à Borrow les décrets du concile de Trente. Le ministre britannique va voir Rivas, lequel est « todo sonrisas y cortesía ». Borrow, plein d'espoir, retourne chez Rivas : « Estuvo diez veces más bondadoso y afable aun que antes; leyó la carta, sonrió con la mayor dulzura, y luego, como poseído de súbito entusiasmo, extendió los brazos de un modo casi teatral, exclamando : Al secretario; el hará por usted el gusto ». Mais le terrible Oliban ne veut rien entendre. Deux interventions de Galiano, auprès du Secrétaire, puis auprès du Duc, en conseil des Ministres, restent infructueuses. Rivas garde le sourire, et un certain entêtement qui lui tient lieu d'énergie.

S'il manqua d'énergie dans ses actes, ce fut peut-être parce qu'il manqua de fermeté dans ses convictions. L'évolution de ses opinions politiques est du plus haut intérêt pour l'étude de son tempérament.

Tant qu'il fut en activité de service, Rivas professa pour le roi Fernando VII la plus vive admiration. En 1814, il l'appelle *Augusto*¹; en 1817, *¡inclito Fernando, oh Rey amado! tu vida idolatrada, Eres el gozo de tu heroico imperio, Gran Rey* et autres expressions semblables sont la menue monnaie d'une longue pièce de vers écrite à la louange du roi. La nation, dans sa majorité, pensait alors comme le poète; celui-ci paraîtra même très discret dans l'éloge, si on parcourt les innombrables poésies écrites à la gloire du souverain ou de sa famille, et publiées dans les revues du temps². Rivas pouvait-il alors ne pas être « fernandophile » ?

Son séjour à Córdoba le rapproche de Galiano au moment où les idées libérales prennent le pas sur les idées absolutistes; et Rivas devient libéral avec excès. Galiano lui-même, plus fin politique, se plaignait de ses exagérations. C'est l'époque de *Lanusa* et des tirades tyrannicides. L'atmosphère où elles s'élaborent se refroidit brusquement le 1^{er} octobre 1823; elle ne se reformera jamais plus.

Pendant son émigration, Rivas ne s'agrigira pas, il s'assagira. Le séjour à Londres est très bref; le séjour à Malte l'isole de tout contact révolutionnaire: le milieu est aristocratique, intellectuel, apaisant; son influence de près de quatre années, unie à celle du foyer conjugal, est très profonde. Lorsque Rivas vient en France, il retrouve à Paris ses compagnons de lutte,

1. R., I, 267 (*España triunfante*).

2. R., I, 293 sq. (*Al Rey Nuestro Señor...* passim).

3. Voir notamment la « *Crónica científica y literaria* » (1817-1821); on y lit des vers inspirés par la mort d'une princesse de sang royal, d'une reine; par le fait que la reine est dans le cinquième mois de sa grossesse; par l'anniversaire du roi; fréquemment, des poésies en l'honneur de Leurs Majestés étaient « *distribuidas y esparcidas en presencia de S. S. M. M. y A. A.* »; et l'on voit même le directeur d'un manège célébrer en un sonnet la visite que le roi lui fit pour le voir dans ses exercices de haute voltige (n° du 2 juin 1818).

mais ne retrouve plus son ardeur de néophyte « exalté ». Il ne se mêle à aucun complot contre le roi d'Espagne. Le chef de famille se préoccupe de nourrir ses enfants ; peut-être aussi la duchesse sa mère, désireuse de rentrer en grâce à la cour, lui demande-t-elle de s'abstenir de toute manifestation compromettante ; mais cette dernière considération ne me paraît pas de grande importance. A Tours aussi, l'atmosphère est des plus apaisantes. L'absolutisme de Fernando VII se détend, grâce à l'action de sa dernière femme. Des amnisties partielles laissent entrevoir la promesse d'un proche retour au sol natal.

Lorsqu'il se réalise, le tyran est mort ; un régime plus libéral est instauré. L'ancien « cadet », d'autre part, est devenu duc de Rivas et Grand d'Espagne : il a sa place à la cour. Une mère gouverne la nation au nom de sa fille ; cette femme fut pitoyable aux émigrés. Elle fut pitoyable, en particulier, à D. Angel de Saavedra ; elle lui a conservé la jouissance d'une pension viagère de 36.000 réaux, à laquelle il ne semble pas qu'il eût un droit absolu ; il est vrai que le solliciteur, oubliant ses outrances passées, évoquait « la bonté du défunt roi » dont il souhaitait le bonheur éternel (« q. e. e. g. ».). N'oublions pas le ton de cette requête, signée le 23 juin 1834, et nous comprendrons mieux le ton du discours prononcé le 2 août à l'Estamento de Proceres. Il est juste de reconnaître que la régence de María-Cristina pouvait paraître libérale à ceux qui s'étaient acharnés, douze ans plus tôt, contre l'absolutisme de Fernando VII. Toutefois ce libéralisme ne satisfaisait pas tout le monde ; il y eut un parti d'*exaltés*, comme en 1822, mais il ne comprenait pas les mêmes hommes : ceux de 1822 furent réduits à faire, dans l'opposition, figure de modérés. En fait, ils pouvaient se défendre d'avoir varié dans leurs convictions : ils restaient en 1835-36 les libéraux qu'ils avaient été en 1822 ; mais leur libéralisme était relatif à la situation politique du moment : en 1822, il paraissait *avancé* par rapport à l'*absolutisme* du roi ; en 1835-36, il paraissait *rétrograde* par rapport à la *démagogie* d'un Mendizábal. Engagé dans cette voie de modérantisme à la suite d'Istúriz et

de Galiano, Rivas aigri par les déboires qu'il y rencontra, y dépassa peut-être les limites du libéralisme et devint nettement réactionnaire. Il croyait encore aimer et défendre la vraie liberté sacro-sainte; mais il s'en faisait une idée étroite, et, si attristant que cela soit, il n'est pas surprenant de le voir écrire dans les termes que l'on sait¹, le 10 février 1844, à l'ancien tribun Luis González Brabo, devenu l'homme de confiance des modérés. Le monarque honni ne pensait pas autrement aux pires temps de son absolutisme.

Au fond, Rivas n'eut jamais un vrai tempérament de révolutionnaire. Il n'était pas fait pour aimer la foule, et s'il n'avait avec elle aucune affinité élective, il n'avait pas non plus l'énergie nécessaire pour la dominer et s'en servir tout en la méprisant². Son idéologie de 1822-23 fut celle d'un grand

1. App. XI, 4°, les dernières lignes.

2. Cet aristocratique mépris s'exprime en bien des endroits et de bonne heure : *Florinda* (R., II, 296) : el ignorante vulgo. — *Moro* (id., III), 228 el necio vulgo; 235 el vulgo ignorante; 331, id.; 506 la caterva inculta; 526 el pueblo tosco. — *Leyendas*, R.V, 357 el vulgacho descortés; 408 la gentuza; 413 Aquel grosero bullicio — Y atronadora alegría — Que en las fiestas populares — Nos aturde y nos fastidia; — Y la confusión de gentes — Incultas y poco limpias, — Que nos sofoca y estrecha — Y la diversión nos quita... — Voir aussi *El ventero*.

Voir enfin les poésies d'inspiration politique : R., II, 159 (*Lamentacion*), 165 (*Soneto : Delesta Pero Antón*), 167 (*La Asonada*), 173 (*Soneto : Receta segura*), 179 (*Soneto : Un buen consejo*). — Dans une longue *Epístola* à Cueto, il se montre sévère pour le mouvement de liberté qui, en 1848, secouait toute l'Europe (II, 320) :

« Esta tierra comienzá a conturbarse
De la revolución con la tormenta...
Ya de plebe ignorante y turbulenta
El alarido en esta plaza zumba,
Y bastardas pasiones alimenta.
Y temo se abra la insondable tumba,
Donde el reposo y paz de las naciones
Este siglo maléfico derrumba.
[Si l'on est assez calme à Naples, c'est que...]
... este rey magnánimo, advertido,
Concesiones, por cierto extraordinarias,
Mas que están á la moda, ha prometido. »

Si Rivas a conseillé au roi de Naples de faire des concessions, on voit ce qu'il en pensait, et combien le peuple napolitain se trompait en l'acclamant. —

seigneur voltairien, type fréquent à cette époque, et son attitude celle d'un homme impressionnable, qui cédait à l'influence d'un Galiano et se laissait entraîner dans une politique d'opposition, à la fois commode et brillante, parce qu'elle favorisait l'emploi d'une phraséologie retentissante. Le malheur est que la persécution le para de l'auréole du martyre, et cette phase de haut relief, de tonalité violente, a paru la phase essentielle de son existence politique; je voudrais avoir démontré qu'elle en fut une phase exceptionnelle, et que replacé dans un milieu autre, Rivas fut restitué à son vrai tempérament, qui était d'un modéré, voire même d'un conservateur.

Rivas ne fut donc pas et ne pouvait pas être un grand politicien, un grand homme d'État : il commande le respect par son intégrité, et par la sincérité passagère de ses convictions successives, mais il n'avait ni l'attachement aux principes, ni la fermeté des doctrines, ni l'ampleur des conceptions; ses attitudes diverses ne dérivent pas d'un caractère souple, habile à s'adapter pour durer, mais d'un caractère impressionnable et, en somme, plutôt faible. Certains de ses contemporains l'ont bien jugé;

Voici, pour finir, une anecdote significative, rapportée par Valera (*El Ate-neo*, II, p. 124); Rivas avait toujours à sa table, même s'il était invité ailleurs, tout le personnel de l'ambassade, lequel était nombreux, jeune et turbulent. Après le repas, on jouait, on piaillait, on folâtrait à l'excès; les meubles du petit salon où l'on prenait le café se cassaient ou s'abîmaient un peu. Un jour, le Duc s'en plaignait, et réprimandait ses peu discrets subordonnés; et il leur dit — ce qui provoqua en eux plus de rire que de repentir et de remords : « Ce n'est plus une ambassade, c'est une caserne de la milice nationale. Il ne vous manque plus que d'écrire, avec du charbon ou de l'ocre, sur les tables et les chaises : Vive Espartero! »

1. Cueto disait fort bien de lui (*Discurso necrólogico...*, p. 8) : « Hombre de alma impresionable y viva ante todo... Los principios cobraban en su alma el carácter de sentimientos, y no pocas veces de sensaciones ». Et de son vivant même, en 1846, à la p. 101 de sa *Galería*, Ferrer del Río écrivait sans ménagement : « D. Angel Saavedra dista mucho de ser en política un lince : su condicion es flexible y de blanda cera, y en su alma se han impreso todas las sensaciones por el solo influjo del entusiasmo, cual se imprimen las imágenes por la sola accion de la luz en el moderno daguerreotipo. Tiempos hubo en que no descendía á indagar las causas de los publicos trastornos : si al estallar un levantamiento se hallaba entre las masas tal

mais aucun n'a su tirer de l'étude de ses variations politiques les conclusions qui s'imposent, et qui permettent de comprendre et d'expliquer, dans une très large mesure, la genèse de son œuvre littéraire, l'évolution de sa manière et les caractéristiques essentielles de son génie poétique.

vez se unía á sus exigencias, imaginando que la razón estaba de su parte. si lejos del tumulto se le citaba á una junta con intento de refrenarlo, emitía su voto en igual sentido que la mayoría de los vocales, Hoy ya escarmentado, donde tremola el estandarte del orden allí es su puesto, y donde oye tropel y gritería, no ve libertad y progreso, sino desenfreno y licencia »;

DEUXIÈME PARTIE
L'ŒUVRE POÉTIQUE

LIVRE PREMIER
SA GENÈSE



CHAPITRE PREMIER

LA VIE DANS L'ŒUVRE

La recherche des influences qui ont présidé à la naissance d'une œuvre poétique constitue le problème le plus ardu, peut-être, en tous cas l'un des plus passionnants et l'un de ceux dont la solution importe davantage. Le choix d'un sujet, l'esprit dans lequel il est traité, les détails et la technique de la composition sont révélateurs d'un tempérament. L'étude de Rivas est, sous ce rapport, très suggestive. La vie qu'il a menée, les amis qu'il a fréquentés, les livres qu'il a lus, les théories littéraires qu'il a élaborées expliquent, de façon parfois piquante, la genèse consciente ou non de son œuvre poétique.

• I

La vie de Rivas, sous mille formes, pénètre l'œuvre poétique, et souvent même la commande. C'est chose naturelle lorsqu'il s'agit de l'œuvre lyrique; c'est plus surprenant si l'on envisage la partie épique et la partie dramatique. Sa propre ascendance, celle de certains de ses héros, et leur parenté avec lui, les incidents qu'il lui a été donné de vivre ou de voir, les lieux qu'il a habités au cours de son existence errante : voilà souvent d'où lui est venue l'idée première d'un poème ou d'un drame, ou d'un simple détail.

Si je parle de sa propre ascendance, ce n'est pas que je prétende expliquer par l'hérédité son génie poétique, ni établir le moindre rapport entre sa culture et celle de *La Latina*, ni affirmer qu'il eut du goût pour la pastorale parce qu'au dix-huitième siècle son ancêtre Gonzálo de Saavedra composa *Los*

*Pastores de Bétis*¹; car il me resterait la tâche redoutable d'expliquer pourquoi son frère aîné Juan Remigio n'a pas, comme lui, laissé un nom dans l'histoire des lettres... Il est moins aventureux de remarquer avec quelle prédilection il choisit ses héros parmi ses ascendants ou ceux de ses parents ou de ses amis. Son premier poème épique chante le *Paso Honroso* de Suero de Quiñones; or sa mère était « Señora de Quiñones »; le nom de Quiñones était l'un des premiers parmi ceux qu'elle portait : « María Dominga Jacoba Epitacia Joaquina Remires de Baquedano Quiñones... », ainsi s'exprime l'acte de baptême de Rivas. Doña María fit lire à ses enfants la chronique de Juan de Pineda²; et lorsque se révélèrent les dons poétiques de son cadet, elle dut le prier de laisser un instant de côté les Anarda et les Silvia pour chanter un ancêtre héroïque. Cette genèse n'est pas douteuse pour qui veut bien lire deux strophes où le poète, sans inutile modestie, se donne un poste de choix dans la glorieuse descendance de Suero, telle que la prophétise l'*Orbigo*³.

Dans ce *Paso Honroso*, Rivas mentionne

El ilustre don Juan de Benavente,
Deudo del claro Suero de Quiñones (I, 452).

Or, les Benavente sont rattachés aux Rivas de plusieurs façons. Angel s'appelait Vigil de Quiñones, tout comme Francisco Pimentel Vigil de Quiñones, quatorzième comte et onzième duc de Benavente⁴. Juan Alonso Pimentel épousa

1. Cf. Gallardo : *Ensayo...* IV, col. 296-300; « 3.739. *Los Pastores de Bétis*, versos y prosas de D. Gonzalo de Saavedra... — En Trancón, 1634, — En 4° 289 p. (y 24 de principios)... ». Rivas ignore jusqu'en 1842 l'existence de cet ouvrage (App. I de ma *Bibliogr. Crit.*).

2. Voir plus loin, ch. iv.

3. Strophes LXV et LXVI du chant I (R., I, 420-421). La strophe LXVI s'applique en entier à Rivas :

« Y un tiempo llegará que en su ribera
Mire nacer el Bétis caudaloso
Un descendiente de esta unión primera, » etc...

4. A. de Burgos : *Blasón de España*, tt. I et V.

Elvira, fille de Pedro de Zúñiga et d'Isabel de Guzmán, et les Zúñiga et les Guzmán figurent dans l'ascendance maternelle de Rivas. D'autre part, Pedro Pimentel, deuxième duc de Benavente, a épousé Ana de Herrera y Velasco, fille du premier duc de Frías, Bernardino Fernández de Velasco. Les Frías sont parents des Rivas; Angel et le duc de Frías vivent ensemble au Seminario de Nobles; ils sont ensemble à l'armée; Frías combat à Ocaña, le lendemain du jour où Rivas est blessé à Ontígola; Rivas consulte, pour le *Moro Expósito*, Frías qui est l'héritier des Lara¹; lorsque la duchesse de Frías meurt, en 1830, Rivas est l'un des collaborateurs de la *Corona Fúnebre*²...; enfin, en 1857, Rivas écrit un prologue pour les *Obras poéticas* du duc de Frías.

Tous ces liens directs et indirects qui unissent Rivas aux Benavente sont, à mes yeux, la raison pour laquelle notre poète eut l'idée de composer le beau romance *Un castellano leal*. Mais comme, en janvier 1431, Juana, fille du deuxième comte de Benavente et sœur de Juan Alonso Pimentel, se marie avec Alvaro de Luna³, à ce *Don Alvaro de Luna* a été consacré un autre des plus beaux *Romances históricos*. Enfin, l'auteur en a dédié un troisième, *El Solemne desengaño*, au duc d'Osuna, descendant à la fois des Lombay et des Benavente⁴.

La genèse de la tragédie *Lanuza* n'est pas d'ordre exclusivement généalogique; mais comment ne pas imaginer que si Rivas a choisi pour héros le « justicia » d'Aragon et non pas Maldonado ou Padilla, c'est sans doute parce que les Lanuza étaient alliés aux Rivas? Car, le 5 juillet 1757, le roi signe à Aranjuez une « Carta de Sucesion » en faveur de Juan Antonio Remirez de Baquedano, aïeul maternel de Rivas, lequel succède dans le Marquisat de Auñón à Francisca Javiera de Lanuza⁵.

1. R., III, 542, n. 36.

2. R., II, 87 : *La sombra del Trovador*.

3. A. de Burgos : *Op. cit.*, I, 82.

4. Au dix-huitième siècle, un duc d'Osuna avait épousé Josefa, fille unique du quatorzième comte et onzième duc de Benavente, Francisco Pimentel Vigil de Quiñones.

5. Une copie de cette « carta » est à la B. P. C. (sér. 17, leg. 126).

Dans leur examen des *Romances históricas*, les critiques sont à peu près unanimes à penser que le poète a voulu donner une vision d'ensemble du passé glorieux de l'Espagne, et il leur paraît tout naturel que l'idée lui soit venue d'écrire un poème sur Colón; rien n'est plus naturel, en effet, encore qu'à mon avis la genèse en soit autre; pour l'instant, je me borne à relever que les *Recuerdos de un grande hombre* sont dédiés « A mi sobrino el excelentísimo Sr. D. Cristóbal Colón y La Cerda, Marqués de la Jamaica ». Les descendants de Colón étaient les ducs de Veragua; Rivas fréquentait leur « ganadería » vers 1815, et se voyait reprocher par Vargas y Ponce de taquiner plus volontiers les taureaux que les muses¹; Pedro Colón, Duc de Veragua, était en 1823 le commensal habituel de Rivas et de Galiano; et l'on peut affirmer que cette parenté et ces rapports constants furent des raisons puissantes pour déterminer Rivas à écrire, d'abord, la brève pièce intitulée *Cristóbal Colón*, puis les *Recuerdos de un grande hombre*.

Dans ces derniers, le poète n'a garde d'oublier sa parente *La Lalina*, qu'il place derrière le trône d'Isabel, et qu'il évoque avec son ancêtre « el gran Ramírez — Del moro en Málaga azote ». N'est-il pas permis de penser que si la princesse d'Eboli, dans *Una noche de Madrid en 1578*, est présentée sous un jour si favorable, c'est parce que, née Ana de Mendoza y la Cerda, elle était parente des Colón, et, par suite, des Rivas? De même il se pourrait que l'alcalde Cerón de *Una antigualla de Sevilla* appartint à une famille qui s'allia plus tard à celle des Rivas: le troisième marquis de Rivas, Lorenzo Arias de Saavedra y Ramírez, épousa, en effet, une Lucía María de Saavedra Cerón y Vargas, señora de la Picadilla. Peut-être aussi la Blanca de *La Azucena milagrosa* s'appelle-t-elle Blanca de Agramunt parce que le premier marquis de Rivas prit pour femme Andrea de Agramonte. Notons encore que le comte Fernando (numéro 1 de la lignée des Saavedra) est mort au Guadalete, dont la bataille est chantée dans *Florinda*; le numéro 2, Arias Fernández de

1. B. A. E., t. LXVII, pp. 606^b et 607^{ab}.

Saavedra, fut capitaine du roi Pelayo, évoqué dans un épisode de *Florinda*; le numéro 17, Fernán Pérez, épousa une Azagra, et ce nom se retrouve dans *El Crisol*...; le numéro 23, Fernán Yáñez, fut damoiseau de Pedro el Cruel, chanté dans trois romances. Enfin l'auteur ne dut pas être fâché d'avoir à mentionner, dans *El cuento de un veterano* un Castelar, de la branche aînée des Saavedra, qu'il a le tort d'appeler « marquis », mais qui entra bien à Parme en 1734¹. Ce ne sont là que de menus détails; mais leur valeur s'accroît si on les considère après ceux, plus importants, dont il n'est pas permis de croire qu'ils sont dus au seul hasard.

De cette tendance à prendre dans sa famille — au sens le plus large du mot — les personnages épisodiques ou essentiels, que peut-on conclure? Je crois y voir une forme, étroite, mais très marquée, de son nationalisme inné et une manifestation de son tempérament poétique, incapable d'imaginer, impressionnable et réaliste, plus sensible à ce qui le touche de près qu'à ce qu'il lui faut créer au prix d'un effort soutenu. Je me plais à me le représenter cédant aux suggestions d'un parent, les provoquant même, et composant des poèmes où les siens tiennent une large place, avec l'illusion et la fierté d'écrire à la fois l'histoire héroïque ou légendaire de sa propre famille et celle de l'Espagne. Cette attitude est digne en tous points du poète qui écrivait en mai 1824 :

Romperé el arpa y moriré dichoso,
Bajando á hallar el eternal reposo,
Al lado de mis ínclitos mayores².

1. R., IV, 354.

2. R., II, 57. On pourrait objecter que les nobles familles espagnoles ont des titres si nombreux qu'elles pourraient bien toutes avoir entre elles des liens de parenté; mais je ne suis jamais allé rechercher ces liens au delà des premiers noms; en outre, il suffit de feuilleter un livre de généalogie ou de blason pour se convaincre qu'il existe, en dehors des Rivas et de leurs alliés, d'innombrables familles qui auraient pu fournir au poète d'intéressants personnages, mais qu'il ne s'en est pas préoccupé.

II

Réaliste, impressionnable, Rivas ne pouvait manquer de faire à sa propre existence une large place dans son œuvre. En fait, elle lui donne souvent toute la matière, souvent aussi de simples détails, parfois encore elle est le point de départ de son inspiration. Cela est vrai surtout de ses vers lyriques, et n'a rien de surprenant. Une rapide revue de ses recueils nous montrera comment les divers incidents de sa vie mouvementée y trouvent leur reflet et leur illustration.

Jusqu'à quel point sa poésie de jeunesse est-elle subjective? Valera dit que ses premiers vers, avant 1823, furent ou ne peut plus vécus¹; et Vidart est du même avis². Il est dommage, vraiment, que ni Valera ni Vidart n'aient voulu ou pu résoudre les énigmes que restent pour nous les poèmes érotiques de Rivas. Quel commentateur nous dira jamais qui furent Lisarda, Anarda, Silvia, Filena, Celinda, Amira, Nise, Virta et Lesbia, chère au cœur du jeune homme qui écrivait *El Paso Honroso*, et la plus importante de toutes, *Olimpia*? Personnages conventionnels, ou créatures réelles se dissimulant sous des pseudonymes arcadiens?

En dehors de ces vers amoureux, nous voyons très clairement les rapports entre la vie et l'œuvre lyrique : plusieurs poèmes se rattachent à la guerre de l'indépendance³. A côté de ces grandes pièces, des poésies moins étendues ont pour sujets des incidents de guerre dont le poète fut le témoin ou le héros ; il est à Sevilla le 26 août 1813 ; il assiste à l'entrée triomphale de l'étrange brigadier anglais Downie, qui avait versé son sang pour la défense de la ville, et en l'honneur de qui des fêtes sont données pendant deux jours ; et notre auteur de composer un

1. Voir plus haut, 1^{re} part., chap. 1^{er}.

2. *Loc. cit.*, p. 21^{re}.

3. R., I, pp. 199, 205 (cf. IV, 395-411), 221, 241, 251, 261 et 269.

sonnet *Al bizarro escoses Juan Dowine* (sic)¹. Les allusions à ses propres exploits guerriers, et surtout à ses blessures, sont, comme il est naturel, très nombreuses et s'accompagnent de quelque amplification². Sont dues aux circonstances les poésies *Al Rey Nuestro Señor*, et les trois pièces écrites sur le bateau qui l'emmenait en Angleterre, et *El Sueño del proscrito*, composé après son arrivée à Londres. Il est même surprenant, pour qui connaît la spontanéité de la suggestion chez Rivas, de voir datés de 1828 ses vers *Al Faro de Malta*, si pleins de souvenirs de son voyage de Livourne à l'île anglaise. Pièces de circonstance les poésies *A los Excmos S^{res} Marqueses de Santa Cruz...*, *La sombra del Trovador*, composée à Orléans, mais qui doit son thème central, sa fiction, au récent contact de Rivas avec le sol de la Provence. Le séjour en France fournit peu de matière poétique. Le retour à Sevilla en 1837 nous vaut *La catedral de Sevilla* et *La Cancela*. Les circonstances politiques, vers 1840, lui suggèrent *Lamentación*, *La Asonada*, et quatre sonnets³. Des pièces datées de Naples⁴, quatre ou cinq seulement auraient pu être écrites n'importe où; les autres portent la marque du lieu où elles furent conçues. Enfin, après le retour d'Italie, quatre poésies sont datées par leur sujet même : le romance du *Romancero de la guerra de Africa*, *La Noche-Buena en Paris y en Madrid el año 1857* et les deux sonnets de la naissance et du baptême

1. 1814, p. 52; 1820-21, I, 69.

2. J'en ai noté une douzaine, dans des poésies de caractère et de date très divers : 1° 1809 (I, 211) Con once heridas mortales ...; 2° 1810 (I, 216) El oponer mi pecho no me asusta ...; 3° 1812 (I, 223-4) Aunque á la guerra dura ...; 4° s. d. (I, 237) Lleno el pecho de orgullo y ufanía ...; 5° 1817 (I, 285) Si yo, que al son de trompas y atambores ...; 6° 1817 (I, 299) El Tajo presencié su alta osadía ...; 7° 1819 (I, 236) Y entre yertos cadáveres me viste ...; 8° 1824 (II, 44-5) Yo con mi sangre — Torné las mjeses de tus campos rojas ...; 9° 1841 ou 1842 (VII, 360) peut-être y a-t-il un souvenir d'Ontígola dans le récit de D. Lope : « Era ya entrada la noche ... »; Cf. aussi François I^{er} dépouillé par des soldats à la bataille de Pavie; 10° 1844 (V, 256-7) Y el balsámico ambiente de que gozas ...; 11° 1847 (II, 285) Cuando lozano — Joven en ansia de la gloria ardía ...; 12° (II, 336, *Romancero de la Guerra de África*) mi casco — Hendido de duros golpes ...

3. R., II, 143, 165, 173 et 179.

4. R., II, 185-323.

de S. A. R. l'auguste Princesse des Asturies. Du début, donc, à la fin de sa production lyrique, on peut dire avec Gabino Tejado, qu'il n'y a pas d'aspect de son existence variée et romanesque que le duc n'ait reflété dans sa poésie.

Dans les poèmes épiques ou dramatiques, plus objectifs, il n'est pas rare de voir l'auteur apparaître en personne au début ou à la fin d'un chant, au tournant d'une strophe, semblable à ces peintres dont le portrait s'aperçoit dans le coin d'un tableau, où il semble qu'il n'ait que faire. Ainsi Rivas s'est mis dans le *Paso Honroso*, et sa figure « martiale » revient souvent dans son œuvre; l'exilé se dresse au seuil du chant III de *Florinda* pour saluer les côtes espagnoles; c'est lui qui parle dans la strophe XV du même chant, et dans ce même chant encore, c'est lui qui se souvient de Córdoba sa ville natale¹. Ces passages abondent dans le *Moro*. Le proscrit a glissé bien des détails reconnaissables dans *El Sombrero* : « mi proscripto nombre », plus loin « el guardacosta... Terror de los emigrados... » L'émigré s'est plu encore à traiter *La vuella deseada*, et à y décrire pour un autre les peines qu'il eut à supporter : « Trastornos, persecuciones, — Desventuras, injusticias, — En sus más floridos años — Lo arrancaron de Sevilla, — Abandonando riquezas, — Honores, nombre y familia... » C'est « Un ingenio perseguido » qui, au dernier vers de *Tanto vales*, signe cette comédie écrite à Malte; et c'est en revivant les temps heureux de sa jeunesse que l'émigré songe à chanter l'histoire — ou la légende — de l'*Alcázar de Sevilla* : à peine a-t-il tracé sur la feuille blanche ce titre magique, les vers chargés de souvenirs se pressent sous la plume, et tout le premier romance en palpite d'émotion ! Enfin il n'est nullement déraisonnable de supposer que la même tache de sang qui sert de point de départ à la genèse de l'*Alcázar de Sevilla*, avait pu l'inciter, quelque dix-huit ans plus tôt, à consacrer une tragédie à l'infortunée *Doña Blanca*.

Rivas a escorté, en 1808, la pseudo-épée de François I^{er} :

1. Str., XXXVI-XXXVIII.

il a consacré à cet événement quelques strophes dans *La Victoria de Pavía*; mais quoique indémontrable, je tiens pour assuré que cet incident de sa vie, tournant son attention vers la personne de François I^{er} et les guerres d'Italie au seizième siècle, l'a incité à écrire : *La muerte de un caballero, Amor, Honor y Valor, La Victoria de Pavía* et *Solaces de un prisionero*.

Quand il composait ses premiers romances, il terminait *El Moro Expósito* : l'aurait-il écrit si son premier acte, et le plus important, n'avait pas été de naître à Córdoba? Et si l'on veut ajouter d'autres témoignages à cette influence, inconsciente peut-être, il faut lire les premières strophes du Romance I^{er}, celles du Romance VI^e où il s'attendrit au souvenir du temps passé à Malte¹, celles où il philosophe sur l'amour de la mère-patrie dans l'âme de l'exilé²; c'est parce qu'il a vu les cachots de Malte qu'il y conduit captif le Nuño du *Moro*³ et qu'il met dans la bouche du fourbe Don Lope, dans *El Crisol*, les quatre vers suivants :

Un corsario sarraceno — Tristes esclavos nos hizo.

Y en las mazmorras de Malta — Juguete del hado fuimos⁴.

Aurait-il écrit *Lanuza* s'il n'avait pas versé dans la politique? Certes, les journaux parlaient du « Justicia »; on en parlait aussi dans les conversations particulières; mais combien plus fortement dut vibrer le jeune et impressionnable député dans l'atmosphère d'enthousiasme passionné où se déroulait la séance de la Chambre du 19 mars 1822, deux mois après le jour où il s'était assis pour la première fois dans l'enceinte du Parlement! Toute la séance fut consacrée à étudier la meilleure manière d'honorer les « Comuneros » de Castilla et les défenseurs des libertés d'Aragon⁵. Rivas vibre à l'unisson du Parlement;

1. R., III, 264 sq.

2. R., III, 271.

3. R., III, 264-6.

4. R., VI, 363.

5. Voir le « Diaro de las Sesiones de Cortes », pour l'année 1822. On déclare que Juan de Lanuza, Diego de Heredia, et Juan de Luna ont bien

il vibre d'autant mieux que Lanuza est son parent. C'est lui qu'il choisira comme héros de la tragédie qu'il va écrire à ses premiers loisirs : durant le séjour qu'il fait à Córdoba, en compagnie de Galiano, entre la mi-juillet et la fin de septembre. A la fin de décembre, son *Lanuza* est joué avec succès dans une ambiance restée passionnée. Si la séance du Parlement a été le point de départ de cette tragédie, on peut ajouter qu'elle lui a donné le ton, et qu'en deux points précis elle a inspiré le poète : d'abord, celui-ci s'abstient de préciser sur quelle place son héros fut décapité; ensuite, il fait dire à Lanuza, au moment où il marche au supplice, des vers prophétiques où l'on retrouve un écho de la séance du 19 mars¹.

Pour le ton général de la pièce, il est en conformité absolue avec celui des députés de 1822 : tirades, apostrophes, exclamations sont saturées d'une phraséologie enflammée où alternent l'exécration des tyrans et l'exaltation de la liberté².

III

Il faut faire une place à part aux souvenirs des lieux divers que Rivas habita, soit à l'étranger, soit en Espagne, et mieux encore en Andalousie.

L'Angleterre elle-même intervient peu souvent : « Las nieblas horribles — Del frío Támesis » semblent être le seul trait descriptif qu'elle inspire³. Les Anglais sont diversement jugés par l'auteur. Loués par lui aux temps de la guerre de l'Indépendance et de Wellington, ils sont critiqués lorsque les vicissitudes de la politique internationale en font des ennemis de l'Espagne⁴. Gibraltar et Malte, terres anglaises, sont évoquées plus fréquemment : le premier dans *Florinda* et *El Sombrero*⁵,

mérité de la patrie, et que leurs noms, gravés sur une plaque, seront placés à la gauche du trône, dans la salle du Parlement.

1. R., V, 200.

2. R., V, 102, 104, 107, 108, 109, 124, 125, 146, 165...

3. R., II, 65.

4. R., II, 161, 331; V, 260-1.

5. *Florinda* (R., II, 440); *El sombrero* (IV, 429).

la seconde dans l'ode *A los Excmos Sres Marqueses de Santa Cruz*, dans *El Moro Expósito*, plusieurs fois, sans parler de *El Faro de Malta*.

La France n'a pas laissé de traces sensibles dans l'œuvre poétique. A peine trouve-t-on dans *Maldonado* un tableau sans précision de « La moderna Babilonia »¹. Marseille, où il fit le séjour le plus bref, lui inspire une poésie où revit un coin de notre sol². Naples, où il fut si heureux, l'inspire davantage, et lui procure non seulement l'occasion mais aussi la matière de quelques poésies, comme *El sol poniente*, *La aparición de la Mergelina*, *Una noche de verano en el golfo de Nápoles*, *Fantasia nocturna*, et les *Epístolas à Cueto*.

Dans l'histoire du monde, ce qui l'intéresse, c'est l'histoire d'Espagne, et dans l'histoire d'Espagne, de préférence les chapitres où ses aïeux ou ses parents jouèrent un rôle; de même, dans l'univers, ce qui l'intéresse c'est l'Espagne, et plus spécialement une contrée : l'Andalousie, et, dans cette contrée, Córdoba, où il est né, où il a vécu, aimé, chanté; Sevilla; où il a fait de si longs, de si fréquents et de si féconds séjours. Même quand il parle des pays étrangers, la pensée de la terre natale se présente aussitôt à ses yeux. C'est que

... los recuerdos dulces de la patria
Lejos del propio hogar se fortifican...³.

c'est, aussi, parce que sa sensibilité, son impressionnabilité, si grandes soient-elles, sont limitées par son nationalisme étroit, son patriotisme de clocher, son amour des êtres et des choses, dont son heureuse mémoire lui conserve la plus vivante image. Ne nous étonnons pas qu'il écrive si peu sur Londres ou Paris, lui qui, décrivant, en 1852, l'arrivée à Barcelona de la flotte qui porte *Maldonado*, ne semble pas se souvenir qu'il arriva à ce port par mer en 1850, à son retour de Naples. Un vers sur « el puerto de la insigne Barcelona », un

1. R., V, 338.

2. *La sombra del Trovador*.

3. R., III, 264; cf. II, 37-60, 64, 77, 219.

autre pour « Saludar de Barcino las almenas »¹ suivant son cliché favori, qu'il emploie aussi bien pour Burgos : « Pronto avisté de Burgos las almenas »² que pour Toledo : « De Toledo saluda las almenas »³ ou encore « ... de Toledo — Las gigantescas torres saludando »⁴, etc. La description des bords de l'Orbigo dans *El Paso Honroso* n'a pas le moindre accent de sincérité.

Il en va tout autrement quand nous descendons vers le sud. Rivas fait l'éloge de la Bétique dans *Florinda*⁵ et dans le *Moro*⁶. *Don Alvaro* se situe en grande partie en Andalousie, à Sevilla, à Hornachuelos, tout près de cette ferme de la Jarilla où le poète passait de longues périodes⁷, et où il a sans doute un soir, à la veillée, entendu *El cuento de un veterano*. A Sevilla aussi se place l'action de *Tanto vales*. La description de Granadâ dans *La Azucena milagrosa* et celle de Badajoz dans *El Aniversario* pourraient être l'œuvre de n'importe qui; mais celles de Sevilla et de Córdoba ont un accent, une palpitation de vie qui trahissent leur origine : c'est le cœur, ce sont les souvenirs vivants encore qui dictent au poète tantôt un simple détail, tantôt une évocation plus complète et plus riche. Córdoba revit dans *Florinda*, *El Faro de Malta*, *El Moro Expósito*, où les impressions personnelles animent la reconstitution archéologique; dans les *Recuerdos de un grande hombre*, Sevilla n'est pas moins bien partagée que sa sœur andalouse. Certains détails de *Una antigualla de Sevilla*, de *Bailén* sont, assurément de source livresque; mais il y a de l'émotion dans *Florinda*, *El Alcázar de Sevilla* et surtout dans ces belles strophes par quoi s'ouvre la deuxième partie de *La Azucena milagrosa*.

Le fleuve qui relie Córdoba et Sevilla jouit d'un traitement

1. Maldonado, R., V, 321, 323.

2. Moro, R., III, 107.

3. Florinda, R., II, 363.

4. Moro, R., III, 107.

5. R., II, 453-455.

6. R., III, 221.

7. Gutiérrez de los Ríos y Pareja — Obregón, marqués de las Escalonias : *Fundaciones monásticas en la Sierra de Córdoba...*, Córdoba, 1909, p. 221.

de faveur dans l'hydrographie rivesque; il est peut-être le seul cours d'eau qui n'ait pas l'air de sortir du magasin des accessoires; lui seul semble représenter pour le poète une réalité vivante. Qu'il soit *Olivoso, espumoso, cristalino, rauda, claro, manso, ancho, undoso, risueño, orgulloso, regocijado, alegre, fecundo caudaloso*, ou mille autres choses encore, qu'il s'appelle Guadalquivir ou, plus poétiquement, Bétis, le « grand roi de l'Andalousie » est nommé plus de soixante fois en des passages dont l'énumération nous ferait parcourir l'œuvre entière. La mémoire fidèle de Rivas lui présente à tout propos l'image chérie du fleuve sur les bords duquel, joyeux enfant, il cueillait des « pierres colorées, des escargots et de belles fleurettes » et dont les ondes calmes reflétaient, avec la clarté clignotante des étoiles, l'image de la bien-aimée assise à ses côtés.

Ainsi, d'un bout à l'autre de sa carrière d'écrivain, le cercle étroit de sa famille et de ses parents, l'horizon limité de la terre natale, interviennent avec une efficacité particulière dans la genèse de son œuvre poétique, et s'ajoutent à l'apport considérable de sa propre existence. Avec un cerveau et une âme si accessibles aux influences de la réalité immédiate, il ne pouvait échapper à celle des différents milieux qu'il traversa, et où il se créa des amitiés précieuses¹.

1. L'étude de son œuvre en prose nous conduirait aux mêmes conclusions que celle de son œuvre poétique. Son œuvre la plus étendue est *La Sublevación de Nápoles capitaneada por Masanielo...* Rivas, dans son prologue raconte que le nom de Masanielo fut l'un des premiers qui occupèrent son imagination quand il foula le sol de la belle cité napolitaine. En outre, l'année 1847 marquait le 2^e centenaire de la mort de Masaniello et de la fin du soulèvement. Une double circonstance de lieu et de date préside donc à la genèse de cette histoire. *La breve reseña de la Historia del Reino de las dos Sicilias, le Viaje al Vesubio, le Viaje á las ruinas de Pesto*, sont, de toute évidence, le fruit direct de son séjour à Naples, comme *Los Hércules* le sont de son séjour à Sevilla. On peut supposer que *El Hospedador de provincia* est une scène vécue. Mais on doit tenir pour certain que *El Ventero* est moins un tableau de mœurs idéal qu'un fragment autobiographique, un souvenir de la fuite en Portugal après la chute du ministère Istúriz (Le fait m'a été affirmé par M^{me} la marquise d'Aranda, fille aînée du duc de Rivas).

CHAPITRE II

LES MILIEUX TRAVERSÉS : RIVAS ET SES AMIS.

Même si l'on admet que la veine poétique de Rivas est tarie après *El Aniversario* (1854), il reste encore une période longue de plus de cinquante années, pendant laquelle il a reçu les impressions du dehors et a réagi avec son tempérament propre. Durant ces cinquante années, les lettres espagnoles ont connu une instabilité qui n'a d'équivalent que l'instabilité de la politique dans le même temps. Le néo-classicisme, le pré-romantisme, le romantisme lui-même, de ses débuts à son déclin, sans oublier la réaction qu'il provoqua, Rivas a tout connu et c'est assez dire la difficulté du problème qui se pose, et aussi son intérêt : dans quelles conditions a-t-il été en contact avec ces ambiances successives ? Jusqu'à quel point s'en est-il imprégné et quelle part ont-elles eue dans la genèse de son œuvre poétique ?

I

De l'aveu même de son biographe, l'éducation première de Rivas bénéficia de la présence à Córdoba d'émigrés français, chassés par la Révolution. Le chanoine Totins enseignait à son élève la lecture et l'écriture, la langue française et des éléments d'histoire et de géographie. Un sculpteur français, Verdiguier, lui donnait les premières leçons de dessin. Lorsque les Rivas résident à Madrid, en 1800, l'enfant y trouve pour précepteur un autre prêtre, émigré français, le chanoine Bordes, de qui il apprend le latin, le français, l'histoire et la géographie. De cette éducation première, il serait puéril de vouloir conclure à une influence française quelconque. Je serais porté à accor-

der plus d'importance à de certains jeux de poésie qui étaient en honneur au foyer paternel : le père commettait des vers dans le goût de Gerardo Lobo, et un vieux majordome, qui intervenait dans les fêtes de famille, semble avoir donné à notre poète, dès sa prime jeunesse, des échantillons, et aussi le goût de ces poésies plaisantes et parfois piquantes, si caractéristiques du génie andalou. Rivas, très précoce, s'essayait déjà à rivaliser avec les deux rimeurs domestiques ; en même temps, il se passionnait pour le dessin, au point que, pour le punir de ses fréquentes espiègleries, on le privait de ses crayons et de la leçon que devait lui donner le professeur¹.

Cette imprégnation au sein de la famille fut continuée par l'éducation reçue au Real Seminario de Nobles. Le séjour que Rivas y fait entre le 3 février 1802 et le 20 août 1806, entre sa onzième et sa quinzième années, au moment où l'esprit, déjà ouvert, mais non encore formé est comme un champ prêt pour l'ensemencement, un tel séjour me paraît d'une importance capitale et digne de retenir notre attention. Aux indications générales du programme d'études, j'ajouterai quelques notes d'une réalité plus concrète, toutes les fois qu'il sera possible de le faire.

« Le cours complet d'éducation » comprend dix ans en moyenne² entre 8 et 18 ans. La religion figure au premier plan : le catéchisme de Ripalda, le catéchisme historique de Fleury sont appris par cœur ; pour les divers exercices religieux, on se sert de l'*Imitation de Jésus-Christ*, d'extraits de Luis de Granada, du rituel ordinaire de la Messe, de l'*Introduction à la vie dévote*, et d'ouvrages de Luis de Granada et de Juan de Avila. — Dans la classe des « premières lettres », les livres de

1. Pour tout ce paragraphe, cf. R., I, 9-12.

2. 1 y 2 : religion (que no cesará en todo el curso), primeras letras, bayle. — 3 : rudimentos de gramática castellana y latina, bayle, dibuxo. — 4 : syntaxis y propiedad castellana y latina, bayle, dibuxo, francés y geografía. — 5 : poética y retórica, francés y geografía. — 6 y 7 : matemáticas, historia y música. — 8 : física experimental, historia, música y equitación. — 9 : lógica y metafísica, historia, equitación y esgrima. — 10 : filosofía moral, historia, equitación y esgrima.

lecture sont : Fleury, l'*Expedición de los Catalanes y Aragoneses*... et les fables de Samaniego. Deux classes de grammaire sont consacrées à l'étude des rudiments et des principes d'orthographe du castillan et du latin ; on traduit en espagnol du Phèdre, puis du Cornélius Népos, du César, et le *De Officiis* de Cicéron ; en latin, du Fleury, du Moncada, du Fr. Luis de Granada, du Mariana. La grammaire espagnole en usage est celle de Juan de Iriarte. — L'histoire et la géographie, et la chronologie, qui semble une branche détachée de l'histoire, sont enseignées en deux ans. Cet enseignement porte sur l'histoire universelle, en particulier sur celle de l'Espagne et des nations voisines. On se sert d'un résumé de l'histoire universelle de Bossuet, du livre de Buffier. — Le professeur de « poétique et rhétorique » enseigne la prosodie et la métrique latines, en utilisant la grammaire d'Iriarte, les « Institutions poétiques » de Santos Diez González, et la rhétorique de Gibert. Au cours de cette année d'étude, on apprend par cœur l'*Art poétique* d'Horace, quelque tragédie de Sénèque (*Les Troyennes*, par exemple) quelque comédie de Plaute et de Térence (*Les Captifs*, *Les Adelphe*s), des *Métamorphoses* ; en prose, des discours choisis de Cicéron, du Tite-Live et du Salluste. On fait des exercices de compositions poétiques et rhétoriques, et on traduit en latin des discours de Mariana, de Mendoza, de Saavedra.

J'ai insisté sur cette culture littéraire, qui m'a paru importante pour la formation de notre futur écrivain. Pour les mathématiques et la philosophie, je serai plus bref. Les séminaristes étudient : 1° l'arithmétique, l'algèbre, la géométrie, la trigonométrie rectiligne ; 2° la fortification, les courbes, les calculs et la mécanique, en suivant le manuel du fameux Benito Bails. — Un an de philosophie avec deux professeurs : 1° logique et métaphysique ; 2° morale, philosophie morale, religion et politique. — En sciences, la physique générale et particulière, expérimentale. — Comme livres : la logique de Baldinotti, le manuel de métaphysique du Genuense, la physique de Bech, le manuel de morale d'Hutcheson, mais corrigé.

Il est malaisé de dire en quoi consistait l'enseignement de

M. Josef Sabatier. Les devoirs comportaient des réponses à des questions telles que celle-ci : « Que firent les frères de Josef pour satisfaire la haine qu'ils avaient contre lui ? » Questions et réponses semblent copiées d'un catéchisme historique dialogué. M. Sabatier faisait copier sans relâche, et ses élèves s'en plaignaient¹. Rivas quitte bientôt sa classe pour celle de Dionisio de Pelleport, où il se trouve au 14 mai. Là, si nous avons des notes sur sa conduite, nous n'en avons pas qui nous renseigne sur l'enseignement du professeur.

Rivas, nous dit N. Pastor Díaz, détestait les sciences exactes, aimait la poésie et l'histoire, avait une mémoire très heureuse, et composait des vers assez réussis, soit qu'il les traduisît des classiques latins, soit qu'il les composât à l'imitation d'Herrera, son poète préféré. Nous pouvons, d'après les bulletins mensuels du Séminaire, nous faire une idée assez précise des exercices de poétique et de rhétorique où les élèves déployaient leurs talents sous la direction du fameux Demetrio Ortiz, parvenu plus tard aux hautes fonctions de Ministre du Tribunal suprême de Justice. Un seul devoir, indiqué par le professeur le 2 avril 1803 pour le lendemain, comportait la traduction de deux *Arias* de Métastase, d'un quatrain de l'*Isis* de Quinault, et du rondeau de « Madama de Houlières » ; où on lit qu'« Entre deux draps de toile belle et bonne... la jeune Isis... Jusqu'à midi volontiers se mitonne ». Parmi ces badinages fleuris et galants, Rivas poursuivait son initiation poétique ; et lorsqu'il passait quelques heures ou quelques jours auprès des siens, s'il lui prenait fantaisie de feuilleter le dernier numéro paru du « Correo literario y económico de Sevilla », auquel M. le marquis de Rivas avait été des premiers à s'abonner, il y retrouvait ses auteurs favoris, l'application des principes d'une esthétique acceptée par le bon goût de l'époque, rien qui pût troubler sa quiétude intellectuelle².

1. Rapport du Directeur de Salle Francisco Redondo, en date du 3 avril 1803.

3. Ce « Correo » se publia entre le mois de novembre 1803 et le mois de mai 1808.

Qu'il eût pour son maître de littérature et pour ses maîtres en général une affection et une admiration profondes, cela ressort de ses propres déclarations. Une première fois, en 1816, quand il fait imprimer sa tragédie *Aliatar*, il la dédie « Al Sr. D. Demetrio Ortiz y Pasaña, Oidor de la real Audiencia de Cáceres, Catedrático que fué de Poética y Retórica en el real Seminario de Nobles de Madrid ».

Dix ans ont passé depuis la sortie du Séminaire, mais le souvenir des leçons reçues persiste dans l'esprit du poète qui entend payer sa dette de reconnaissance. Dix-huit ans après *Aliatar*, dans son discours de réception à l'Académie espagnole (30 octobre 1834), il évoquera la grande maison d'enseignement où il s'honore d'avoir été élevé. Un tel aveu, à un moment décisif de sa vie littéraire, a une valeur qu'il n'est pas nécessaire de souligner¹. Le Séminaire eut sur Rivas une influence décisive; il en garda l'empreinte toute sa vie; cette éducation s'exerçait dans le sens même de l'éducation familiale; de longues années s'écouleront encore sans que rien survienne dans sa vie qui le détourne du chemin où il a appris à marcher.

La caserne semble continuer l'école. La compagnie flamande des Gardes du Corps est un milieu très cultivé; elle est formée d'étrangers, où l'élément belge domine. Rivas se lie d'amitié

1. « Mi amado maestro : á nadie mejor que á Vd puedo dedicar el primer fruto de mis tareas dramáticas. A Vd solo, que con tanto cariño se desveló por instruirme en los preceptos del arte de Eurípides, y que, dándome á conocer las bellezas propias del coturno, me inspiró afición á este ramo encantador de la Poesía... Los aplausos concedidos á la tragedia de Aliatar por un público benigno, ... á Vd solo los he debido; y sería un ingrato si no le manifestara mi reconocimiento. Reciba Vd en prueba de él este corto obsequio, que le tributa su agradecido discípulo y amigo — Angel de Saavedra » (pp. 3 et 4).

2. « Y como podía dejar de apasionarme de tan hermoso idioma, habiendo sido educado, en el Real Seminario de Nobles de esta corte, cuando la expedición de Catalanes y Aragoneses, escrita por Moncada, era el primer libro que, después de la cartilla, ponían en nuestras manos : y cuando en el curso de nuestros metódicos estudios, Garcilaso, Cervantes, Herrera, Los tres Luíses, Mendoza, Mariana, Solís, Meléndez y Jovellanos eran los autores con quienes nos familiarizaban ? Acostumbrados, pues, á estudiarlos de día y de noche, y á retener sus mejores trozos en mi memoria, imitarlos y aun copiarlos fué mi unico anhelo (Ed. de 1854-55, t. V., p. 365).

avec son camarade de chambrée Bouchelet, miniaturiste et flûtiste de talent : il reçoit des leçons de peinture de José López de Enguïdanos, peintre de cour ; il fréquente aussi son parent, le comte de Haro, futur duc de Frías, José et Mariano Carnerero, Cristóbal de Beña, Capmany et Arriaza. Ces jeunes gens rédigent une revue littéraire, dirigée par Luzuriaga, et à laquelle, d'après N. Pastor Díaz, Rivas aurait collaboré par des articles en prose et des pièces de vers.

II

Après les mois de caserne, il faut aller jusqu'aux années 1810-1813 pour retrouver un milieu dont l'intense vie spirituelle ait pu avoir quelque influence sur la formation et l'évolution de Rivas.

Cádiz où il s'installa au début de 1810, pour y rester jusqu'à la fin de 1813, fut pendant cette période la vraie capitale de l'Espagne. Célèbre à la fois par son siège et par sa Constitution, la ville a suscité toute une littérature où les romanciers coudoient les érudits¹. Galiano, qui connaissait alors Rivas mais sans le fréquenter, nous a raconté « comment on passait bien le temps dans une ville assiégée² ». Les menus incidents du bombardement, les incidents plus graves auxquels donnait lieu l'élaboration de la constitution dite de Cádiz ou de 1812, ne suffisaient pas à occuper les loisirs de l'Espagne en raccourci (« España en compendio », dit Galiano) qui s'était rassemblée là. Notre auteur n'avait point encore goûté à la politique ; mais la littérature le passionnait de plus en plus, et elle ne perdait pas ses droits pendant le siège. Poètes, journalistes et dramaturges bénéficiaient du désœuvrement

1. Pour la partie historique, voir : B. Sánchez Alonso : *Fuentes de la historia de España* ... Madrid 1919 ... les n^{os} 5097-5109 (le siège) et 5273-5316 (la Constitution). Et l'on sait que Galdós a fait de Cádiz le sujet d'un de ses *Episodios nacionales*.

2. Titre du chap. viii de ses *Memorias de un Anciano*.

forcé et leurs productions étaient accueillies avec faveur. Plusieurs grandes dames ouvraient leurs salons, où se tenaient des *tertulias* animées : telles la marquise de Montejos et D^a Margarita López de Morla de Virnes. Cette dernière réunissait, dans un cercle dont la valeur compensait l'étroitesse, Gallego, Quintana, Toreno, Argüelles, Galiano... Francisca Larrea, l'épouse de Nicolas Böhl de Faber, avait aussi sa *tertulia*. Au milieu de l'année 1811, le théâtre rouvrit ses portes. Les *Vêpres Siciliennes* remportaient des succès triomphaux et l'enthousiasme touchait au délire, quand, au son de la cloche, les Siciliens, commandés par Juan de Procida, se précipitaient sur les Français et en faisaient un horrible massacre. Martínez de la Rosa écrivait *La Viuda de Padilla* et *Lo que puede un empleo* ; sous le titre de *Roma libre*, Savignon traduisait le *Bruto primo* d'Alfieri. Des couplets patriotiques et railleurs couraient les rues :

Con las bombas que tiran,
los fanfarrones
se hacen las gaditanas
tirabuzones.

La poésie, comme la presse, était tantôt politique, tantôt purement littéraire, et parfois conciliait les deux tons, comme ce poème dont le début évoque les églogues du doux Garcilaso :

El triste suspirar de dos serviles,
Borrajás juntamente y el Tiñoso,
He de cantar, sus ayes repitiendo¹.

La note dominante est le patriotisme² ; la politique occupe aussi une grande place dans les préoccupations des poètes et des journalistes³. Aux écrivains déjà nommés, il convient d'ajouter Arriaza, Gallardo, Cristóbal de Beña, sans oublier

1. « Abeja española », Cádiz, p. 194.

2. Par exemple, « El conciso » publie le mardi 31 décembre 1811 un sonnet à Daoiz et Velarde...

3. « El Conciso », « El Duende de los Cafés » [*sic*], et plus tard, « El Pro-

le gouverneur même de Cádiz, María de Naválvarez, comte de Noroña, à qui Rivas consacre une poésie datée précisément de 1812¹. Tous continuent à écrire; et si leur inspiration, dans l'atmosphère spéciale du siège, est plus volontiers patriotique, c'est en des vers composés selon les formules du néo-classicisme à la française qu'ils honnissent les armées de Napoléon. Rivas, plus épris d'Amira ou de Lesbia que de politique, versifie ses amours sur un mode bucolique, compose son *Paso honroso* et quelques strophes où il essaie de hausser le ton, à l'exemple de ses aînés².

Les compositions qui s'échelonnent entre 1814 et 1819 et correspondent à son séjour à Sevilla³, ne semblent pas indiquer qu'à ce changement de milieu correspondent des influences nouvelles. Le milieu était pourtant des plus cultivés; il y avait une tradition littéraire; il y avait des *hommes* qui avaient produit des *œuvres*; et Rivas, dans les loisirs de sa retraite, est mis en contact avec les uns et avec les autres. Lista a raconté en détail comment s'était fondée et avait vécu la moderne école sévillane de littérature⁴.

Vers 1770-1780, la poésie souffrait à Sevilla comme à Madrid,

curador general de la nacion y del Rey », sont presque exclusivement politiques.

1. *Al conde de Noroña* (I, 221-225). Le comte lui écrivait de Cádiz en 1813, une épître en tercets. Voir ma *Bibliogr. crit.* : le premier recueil de Rivas contenait une autre pièce adressée à Noroña : *Epístola* (« O cuan felice fuera, conde amado... »)

2. R., I, 219-256 *passim*. — N. Pastor Díaz affirme (I, 38) que Rivas fut atteint à Cádiz du « choléra politique », et qu'il écrivit dans « El Redactor general » des articles et des satires en vers imprégnés d'esprit libéral. Il semble difficile d'admettre que la nature si impressionnable de Rivas soit restée insensible aux ferments libéraux qui peuplaient l'atmosphère raréfiée de Cádiz; on est porté à croire N. Pastor Díaz, qui semble parler d'après Rivas lui-même. Pourtant, tout ce passage (pp. 38-39) est d'une chronologie absurde, et qui détruit toute la confiance qu'on pourrait avoir dans la biographie; en outre, je n'ai rien trouvé de Rivas dans « El Redactor general de España », dont le premier numéro est du lundi 1^{er} novembre 1813, alors que Rivas quittait Cádiz pour Sevilla, et s'occupait de faire imprimer ses *Poesías*. S'il fut libéral exalté en 1812, il redevint vite « fernandiste ».

3. R., I, 257-320.

4. « *Revista de Madrid* », 1838, t. I, pp. 251-276; *De la moderna escuela*

de gongorisme, de cultéranisme, du goût des équivoques ; elle était prosaïque et *coplera*. Lobo, Montoro, León Merchante et Benegasí triomphaient, malgré les efforts de Jovellanos et d'Olavide. Manuel de Arjona et Justino Matute y Gaviria fondent sans succès une Académie *Horaciana* ; plus heureuse est, peu après, l'*Academia particular de letras humanas*, où Teodomiro Díaz de la Vega joue un rôle bienfaisant. On s'y consacre à l'intelligence des classiques latins, on commente la rhétorique de Quintilien, la poétique de Luzán ; on lit Granada, León, Herrera, dans le *Parnaso* de Sedano (1768-1778), et dans l'édition de Ramón Fernández, qui se publiait alors¹. On lit aussi les poésies de Meléndez Valdés. Arjona et Matute sont admis, Pablo Forner est là. On publie une *Coleccion de obras escojidas* des membres de l'Académie ; on publie du Quintana, du Meléndez, du Cienfuegos. Comme tendances, « l'école sévillane se borna à imiter l'esprit de celles de Cadalso à Salamanca et de Luzán à Madrid, qui produisirent Meléndez et Moratín, c'est-à-dire le premier lyrique et le premier dramaturge du dix-huitième siècle. Elle inclina vers le genre d'Arquijo, d'Herrera, de Rioja et de Jáuregui, mais ce n'était pas pour leur qualité de Sévillans : car elle étudiait aussi et elle analysait Garcilaso, les Argensolas, León et même Lope de Vega et Góngora dans leurs bonnes compositions. Sa prédilection en faveur de l'ancienne école sévillane du seizième siècle provint de ce que son élocution était plus correcte, plus sévère, et surtout plus lyrique ». La nouvelle école s'exerça surtout dans le genre sacré et philosophique, et dans le genre pastoral, dont Lista fait un vif éloge. Dans l'épopée, Reinoso donna *La inocencia perdida* (1799) dont la première édition, en 1804, fut vite enlevée. Voilà, selon un critique avisé et digne de foi, quelles furent en poésie les tendances de la moderne école sévillane.

sevillana de literatura, por Alberto Lista. Pour la bibliographie de cette question, voir la littérature du P. Blanco García, t. I, p. 20, n. 1.

1. *Colección de poetas españoles*, 1785-1798, 6 vol., continuée jusqu'au vingtième volume par d'autres auteurs.

Ces tendances persistaient quand Rivas prit sa retraite à Seville, et elles n'avaient rien qui pût choquer son tempérament poétique. Il continua donc à rimer comme il avait appris à le faire. Peu après son arrivée, il pouvait offrir à ses amis son premier recueil ; le succès en fut très vif : on se refuse à croire qu'elle fût une exception, cette María del Pilar Andrés de la Cámara y Liaño qui en avait appris par cœur toutes les poésies, et dont la mémoire n'avait reculé que devant la masse imposante du *Paso honroso*¹. De plus graves personnages : Francisco Saavedra, vieillard plein de sagacité, M. M. de Arjona, dont les poésies furent retouchées par Reinoso, appréciaient les essais de Rivas, et l'encourageaient à persister dans cette voie. Il échange des vers avec José de Vargas y Ponce, dont je ne serais pas surpris que l'influence, s'exerçant plusieurs années après celle du vieux majordome de la famille de Rivas, ait développé en celui-ci cette propension à la poésie joviale et humoristique à laquelle nous devons quelques-unes de ses pièces les plus savoureuses. J'aime beaucoup, pour ma part, l'épître en tercets *A Don José de Vargas y Ponce*, écrite durant un bref séjour à « Córdoba, Marzo 1817 »² et qui me paraît être la première en date d'une série d'*Epístolas* si piquantes que la publication n'en peut être intégrale.

Dans ce genre nouveau, Rivas s'écartait de la moderne école sévillane ; il s'en écartait bien davantage lorsqu'il s'adonnait, pour la première fois et avec ardeur, à l'art dramatique. L'Académie sévillane, de l'aveu de Lista, n'eut pas un seul dramaturge. Rivas ne fut pas, en ce temps-là, un dramaturge de premier plan ; du moins montra-t-il du goût pour Melpomène ; d'où lui venait-il ? D'abord, sans doute, d'un désir bien naturel chez un jeune favori des Muses de conquérir les faveurs bruyantes du public ; il ne lui suffit pas d'émouvoir les cœurs virginaux ; il veut goûter à l'ivresse plus forte des triomphes

1. L'exemplaire qui lui avait appartenu a été fort aimablement mis à ma disposition par José-María de Valdenebro, le si regretté Bibliothécaire de l'Université de Sevilla.

2. R., I, 281-292.

scéniques, et voir vivre et mourir sur les tréteaux, aux applaudissements de la foule délirante, les créatures issues de son cerveau. Le théâtre jouit d'une grande faveur à Sevilla : on joue *La Tirana opresion de los franceses*; *El dos de mayo en Madrid, o la heroyca muerte de Velarde y Daoiz*; *Olofernes*; *Los amantes de Teruel*; *El Avaro*; *El Pastelero de Madrigal*; *El Hipócrita*; *Las crueldades de Nerón*; *El mejor Alcalde*; *El Pelayo*; *El convidado de piedra*; *La Misanthropia*; *El Conde de Saldaña*, etc..., etc... Tous les genres alternent sur l'affiche. Les représentations théâtrales sont bien souvent les seuls événements que l'annaliste D. Félix González de León puisse consigner dans son *Diario*¹. Pourquoi Rivas ne réussirait-il pas dans ce genre comme dans les autres, après, surtout, qu'il a reçu les excellentes leçons de Demetrio Ortiz? Précisément, ses débuts sont un succès : son *Ataulfo* (fin de 1814) est interdit par la censure. Un an plus tard, au début de 1816, *Aliatar* est applaudi, et on le joue plusieurs fois au cours de la même année. Rivas est sacré « acreditado » auteur dramatique; mais *Blanca de Castilla*, malgré une exceptionnelle présentation, ne jouit pas, le 28 novembre 1817, de la faveur du public. C'est pourquoi sans doute, il n'en affronte plus le verdict; mais il satisfait sa passion pour la poésie dramatique en composant des tragédies de cabinet, *Maleck Adhel* et *El Duque de Aquitania*, dont il grossit son deuxième recueil de *Poesías*², et il écrit à Ranz Romanillos une lettre qui témoigne que le théâtre est pour lui une préoccupation persistante³.

Transféré à Córdoba à la fin de l'année 1819, Rivas a pu con-

1. *Diario de las ocurrencias publicas, y sucesos curiosos é históricos acaecidos en esta ciudad de Sevilla (Ms. de l'A. M. S.).*

2. Pendant ce temps, les Sévillans font leurs délices de *Hernán Cortés en Tabasco*; *Silvestre y Pascual, uno adusto y otro jovial*; *La moscovita sensible*; *El asturiano en Madrid*, et surtout *Marta la Romorantina*, jouée jusqu'à huit fois de suite, fait extraordinaire à cette époque.

3. Nous pouvons juger du contenu de sa lettre par la réponse que lui fit Ranz Romanillos (datée de « Córdoba, 15 de Marzo de 1819 » et publiée par Cañete dans son étude sur Rivas, « *Colección de Clásicos españoles* » : *Escritores españoles é hispano-americanos*, App. I, pp. 127-142).

tinuer de vive voix avec Ranz Romanillos cet échange de vues sur l'art dramatique, tandis qu'il soumettait « à la censure et aux corrections de Gallego, alors confiné dans la chartreuse de Jérez » les poésies dont il se proposait de former un nouveau recueil¹.

Mais le fait qui domine toute la période qui s'étend entre le transfert à Córdoba et la fuite à Gibraltar, en 1823, c'est l'amitié étroite et définitive qui s'établit entre Rivas et Galiano. De deux ans plus âgé que le poète, l'esprit ouvert, le caractère énergique et hardi, l'âme bien trempée dans un corps disgracieux, et faible au point de lui interdire le maniement des armes; politicien jusqu'à son dernier souffle; type de l'orateur-né, dont Galdós a pu écrire qu'il « était aussi laid et aussi éloquent que Mirabeau » et que sa figure s'embellissait « par la vertu d'un talisman précieux, la parole »² : tel était Antonio Alcalá Galiano, qui sut prendre sur son impressionnable ami un ascendant aussi soudain et aussi puissant que celui qu'il avait coutume de prendre sur les foules mobiles. Cet ascendant que Menéndez y Pelayo a noté d'un seul mot³, il est indispensable d'en suivre les manifestations avec le plus grand soin.

Dès l'abord, il ne s'emploie pas à modifier les tendances esthétiques de Rivas : en novembre 1820, lorsqu'il est nommé intendant à Córdoba, ce que M. Pitollet appelle *La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquin de Mora*⁴ venait de s'éteindre, et on sait quelles y furent et la part et l'attitude prises par Galiano. Il n'y avait rien en elles qui fût de nature à renouveler l'idéal artistique de son nouvel ami. Ce fut d'une manière indirecte et détournée qu'il agit sur lui : par la politique. Galiano, à coup sûr, y intéressa Rivas. Il n'est pas surprenant que celui-ci, pendant son séjour à Paris en mai-décembre 1821, ait eu du goût pour les ouvrages de

1. R., I, 46.

2. *Los cien mil hijos de San Luis*, p. 193.

3. *Nuestro Siglo...* por Otto von Leizner. — Traducción del alemán, ... por Don Marcelino Menéndez y Pelayo... *Barcelona*, 1883. — Voir p. 291^a.

4. Un vol. de LV-272 pages. — Alcan, 1909.

Destitut de Tracy, dont il lisait attentivement, la plume à la main, le *Commentaire de l'Esprit des Lois* et le IV^e volume des *Éléments d'Idéologie*¹. Puis, ce fut l'élection de député, l'entrée dans la politique militante, les excès du néophyte libéral, et la fuite précipitée vers la terre d'exil. Toutes les conséquences de ce dépaysement brusque sont contenues en germe dans son amitié avec Galiano. Les poésies qu'il compose à bord du *Francis Freeling* ont déjà un accent de sincérité, un ton moins conventionnel, comme si les flots qui le portent avaient la vertu de l'isoler, intellectuellement, de son néfaste milieu et de le mettre, enfin ! en face de sa vraie nature. Mais l'un de ces chants, le *Super flumina*, serait perdu pour nous, si la prodigieuse mémoire de Galiano ne nous l'avait conservé.

III

Il est regrettable que M. Peers, bien placé pour le faire, n'ait pas apporté quelques précisions sur le milieu que Rivas trouva à Londres. Le seul examen des journaux rédigés par les émigrés espagnols, au temps même de son séjour, est très suggestif. Leurs indications, rapprochées de quelques autres détails glanés de-ci, de-là, permettent de reconstituer à peu près l'ambiance. Lorsqu'il arrive à Londres, en mai 1824, on publie le numéro 2 du périodique mensuel, « *Ocios de españoles emigrados* » ; dès le mois d'août (n^o 5), il y fait paraître son *Desterrado* dont un fragment de traduction anglaise est imprimé dans le numéro 9, du mois de décembre. Il a donc pris contact avec les milieux intellectuels espagnols et anglais. En ce temps-là on fondait l'Ateneo de Londres, « dont l'objet est l'enseignement des sciences et de la littérature en général... ; une des branches de cet enseignement public, ce sera la litté-

1. M. Anduaga conserve un cahier où Rivas prenait des notes, copiait des extraits de ces deux ouvrages. Voir *Bibliogr. crit.*

rature et la langue espagnoles, dont sera chargé l'émigré Don Pablo Mendibil ». La séance d'ouverture a lieu le 18 novembre. Le souvenir de cette institution n'est-il pour rien dans la fondation de l'Ateneo de Madrid par ces mêmes émigrés en 1835? — Rivas a quitté Londres lorsque paraissent les tomes IV (juil.-déc. 1825), V et VI (1826) des « Ocios »; mais n'a-t-il pas pu recevoir ailleurs une Revue qui avait accueilli son *Desterrado*? Et s'il l'a lue à Gibraltar ou à Malte, voici qui aura pu l'intéresser :

— sous le titre de *Romances históricos y caballerescos* (annonceur, semble-t-il, d'un recueil de Rivas), un compte rendu, avec citations, de la *Coleccion de los más célebres Romances antiguos españoles, históricos y caballerescos, publicada por C. B. Depping, y ahora considerablemente enmendada por un Español emigrado* ... Londres, 1825 ... (en vente chez Salvá, 124, Regent-Street);

— des *Muestras de las Poesias del Arcipreste de Hila*;

— une analyse du tome III de l'*Historia de la dominacion de los Arabes en España* par D. José Antonio Conde;

— un compte rendu de la *Flóresta de rimas antiguas castellanas ordenadas* par D. Juan Nic. Böhl de Faber;

— et un article sur l'*Origen de los autos sacramentales*.

Est-il excessif d'imaginer que Rivas a lu à Londres la revue trimestrielle intitulée « Variedades o Mensajero de Londres » dont le premier numéro datait du 1^{er} janvier 1823, et le troisième et dernier du 1^{er} avril 1824. Pour qui a lu Rivas avec soin, feuilleter les « Variedades » c'est évoquer à chaque page ou presque une partie de son œuvre. On y trouve, en effet :

— des *Retazos de la novela inglesa intitulada Ivanhoe* (analyses et extraits);

— un article *De las crónicas antiguas, con algunos extractos de ellas*. Et l'on donne en exemple des passages de celles de ... D. Alvaro de Luna et de D. Pedro el Cruel (Prision y rescate de D. Bertrand du Guesclîn);

— le *Discurso* de Quintana sur les *Romances moriscos*;

- des *Romances moriscos* ;
- des extraits traduits d'*Hamlet* et de *Richard II* ;
- un article où l'on célèbre les mérites de Zurita et de Mariana ;
- un article sur les *Crónicas y documentos antiguos*, avec extraits du bachelier Cibdarreal et d'une chronique de D. Alvaro de Luna ;
- les *coplas* de Jorge Manrique ;
- le portrait de Rovená, par Walter Scott, et, du même auteur, deux autres extraits éminemment significatifs : 1° *Pintura del sitio y palenque del Torneo en que Ivanhoe vence a Bois-Guilbert* ; 2° *El Hermitaño* [*sic*] ;
- de longs extraits de *Celestina*, *tragicomedia de Calisto y Melibea*, et de *El testimonio vengado*, de Lope de Vega ;
- enfin, un article intitulé *Memorias históricas de Colón*, publication de deux lettres autographes de Colón, avec commentaire et reproduction fac-simile.

En résumé, les « *Variedades* » de Blanco White, comme les « *Ocios* » de Salvá et des frères Villanueva montrent une préoccupation constante pour les vieilles gloires de la littérature espagnole. A ce goût pour les auteurs nationaux, les « *Variedades* » unissent celui des auteurs anglais, et cette double tendance me paraît précieuse à retenir, pour en tirer, aux chapitres suivants, quelques déductions logiques. Que si, de la constatation du fait, nous essayons de remonter aux causes, nous trouverons une explication sommaire mais suffisante dans un passage d'une lettre de Blanco White à son frère, datée du 6 octobre 1824, quelques mois avant l'arrivée de Rivas à Londres : « Cuando me mandes el caxon de libros, procura añadir cualquier obra antigua española que venga á tus manos, pues aquí son muy de moda¹. »

De cette mode, les témoignages abondent : MM. Buceta²,

1. Méndez Bejarano, *op. cit.*, p. 172.

2. *El entusiasmo por España en algunos románticos ingleses* (« *Revista de Filología española* », t. X, 1923, pp. 1-25).

Menéndez Pidal¹ et E. A. Peers² nous renseignent abondamment sur ce sujet.

Ainsi donc, l'Angleterre poétique, avec Southey, Scott et Landor par exemple, s'éprend de la vieille Espagne; et les Espagnols émigrés se voient obligés, pour plaire à leurs hôtes, de fouiller leur passé littéraire et d'exhumer leurs vieilles poésies, leurs vieux drames, leurs vieilles chroniques; Rivas survient au moment où une ambiance nettement espagnole est tout à fait créée; qu'il en ait été imprégné, cela me paraît indiscutable; il suffit de constater que, de tout le contenu des deux revues, tel que je l'ai reproduit — par ordre chronologique — il n'est presque rien qui ne puisse à bon droit contribuer à expliquer la genèse de quelque œuvre de Rivas; les octaves sur Cristóbal Colón, *Florinda*, le *Moro* avec sa documentation empruntée à Conde, et les *Romances históricos*, dont deux, parmi les cinq premiers, ont pour héros précisément Alvaro de Luna et Pedro el Cruel. Si tous ces rapprochements sont fondés — et il me paraît difficile de n'y voir que des coïncidences — le bref séjour de Rivas en Angleterre revêt une importance capitale : dès ce premier contact avec un sol étranger, l'impressionnable poète est plongé dans une ambiance saturée d'hispanisme; il y prend une vigueur nouvelle, il en sort comme illuminé, et, s'il n'a pas le temps matériel de réaliser beaucoup, il emporte les germes de sa production future, qui s'épanouiront plus tard sous les cieux propices de Malte, de Paris et de Tours.

IV

Que faut-il donc penser du rôle d'initiateur que tous les commentateurs du poète ont assigné à Sir John Hookham Frere, à part ceux qui, comme Valera, par une sorte de chauvinisme

1. *El Rey Rodrigo en la literatura* (« Boletín de la Real Academia Española », avr. 1924 à avr. 1925 inclus).

2. *The Literary Activities of the Spanish « Emigrados » in England (1814-1834)* (« Modern language Review », 1924, pp. 315-324, 445-458).

littéraire, veulent faire revenir à l'Espagne et à Rivas tout le mérite de son évolution? Il y a, d'abord, les aveux de l'auteur, et dont il faut tenir compte, même si l'on se souvient des erreurs de faits, de dates ou d'appréciations dont il est coutumier. Dans sa dédicace du *Moro Expósito* « To the right Hon. John H. Frere, etc., etc., etc. », Rivas affirme que Frere lui a montré du doigt, l'a mis dans le chemin où il est entré¹; il lui trouve une connaissance remarquable et intime de la langue et de la littérature de l'Espagne, telle, vraiment, que peu d'Espagnols peuvent se vanter de la posséder². Il a bien pu exagérer, dans une intention d'amabilité, la part qu'il accordait à Frere dans sa formation artistique; il a pu aussi croire de très bonne foi qu'il lui devait l'évolution accentuée de son talent qui s'est commencée à Malte. Mais nous ne sommes pas tenus d'accepter son affirmation sans réserves. Pour ma part, je crois que l'essentiel était que Rivas quittât l'Espagne pour un des pays parcourus par le grand courant romantique, pour que sa poétique se modifiât; je crois, en outre, que son évolution se serait produite même s'il était resté à Londres, où le milieu aurait agi sur lui, comme il agit sur son ami Galiano, dont l'influence eût peut-être été plus rapide, plus radicale, plus décisive que celle de Frere; mais je crois, enfin, que son séjour à Malte n'aurait pas marqué un tel renouvellement de son inspiration et de sa technique sans la présence et l'amitié éclairée de Frere.

Né à Londres en 1769, successivement député (1796), sous-secrétaire d'État aux Affaires étrangères à trente ans, ministre plénipotentiaire à Lisbonne, puis à Madrid, Sir John H. Frere n'était pas nourri uniquement des classiques grecs ou latins; il connaissait et goûtait fort la littérature espagnole; et s'il a laissé une excellente traduction d'Aristophane, il s'était aussi essayé à traduire le premier des grands monuments des lettres castillanes, le vieux *Poema del Cid*. Épris des écrivains du Moyen

1. « ... You have pointed out, and led me into the path in wich I have entered... »

2. « ... a very remarkable and intimate knowledge of the language and literature of Spain -such indeed, as few Spaniards can boast ».

âge et du siècle d'or, il faisait de leur commerce ses délices dans l'île de Malte, où il avait élu domicile pour la santé de la comtesse d'Erol, sa femme. S'il lut les œuvres que Rivas avait déjà composées, il dut être surpris qu'un poète si doué, en fût resté, à trente-quatre ans, à appliquer les formules d'une esthétique surannée, et si ce poète lui parla de l'atmosphère littéraire qu'il avait trouvée à Londres, avec quel empressement Frere dut lui ouvrir les trésors de sa bibliothèque, où Shakespeare, Byron et W. Scott voisinaient avec les grands classiques espagnols ! Il lui offrit même une vieille édition complète de Lope de Vega et une collection de chroniques : rien ne pouvait de plus efficace manière hâter l'initiation. Les longs entretiens préparaient ou complétaient l'action des livres. Ce fut une imprégnation lente, dont les effets tardent à se faire sentir. *Arias Gonzalo*, *Tanto vales*... présentent des signes intéressants, et trop négligés, d'un renouvellement partiel ; mais ce n'est guère qu'après avoir vécu plus de quatre ans dans la société de Frere, six mois à peine avant son départ pour la France, que Rivas entame son grand œuvre : *El Moro Expósito*. On est même fondé à se demander s'il l'aurait jamais écrit sans la prochaine venue de sa fille Malvina, qui retarda sans doute le départ de la famille.

V

Commencée à Londres, développée à Malte, son évolution vers un romantisme de plus en plus affirmé va se continuer et s'achever en France, et surtout à Paris. Bien qu'en fait Rivas se soit, à Malte, préoccupé avant tout d'écrire pour le théâtre, c'est en France surtout que s'est faite son initiation dramatique. Il suffit de rappeler qu'il y arriva en mars 1830, et qu'il s'installa à Paris vers août de la même année, pour comprendre aussitôt que les circonstances ne pouvaient être plus favorables ; 1827 a vu *Cromwell* et sa préface ; 1828, une traduction de *Faust* ; en 1829, au *Marino Faliero* de Casimir Delavigne s'opposent l'*Henri III* de Dumas et le *More de Venise* de Vigny ; mais la

cause romantique au théâtre n'est pas encore gagnée; il faut, le 25 février 1830, la bataille d'*Hernani* : peu de jours après, comme s'il obéissait au signal du cor, Rivas quittait Malte pour la France. Il tardera longtemps à écrire pour la scène; et quoi de surprenant? Pouvait-il en quelques semaines franchir l'abîme qui sépare *Hernani* d'*Arias Gonzalo*? Pourtant, le timoré Martínez de la Rosa fait jouer, en juin 1830, au théâtre de la Porte Saint-Martin, son *Aben-Humeya*, écrit en français; le drame, d'après la « Revue de Paris » — qui a peu de tendresse pour lui — « a été accueilli par le public avec assez de faveur pour que l'on espère le [l'auteur] voir tenter une autre épreuve¹ ». Rivas ne trouve-t-il pas assez bien assuré le triomphe de l'école nouvelle? N'est-il pas lui-même assez convaincu? Le souci de nourrir sa famille prend-il le pas sur les soucis d'esthétique? Il n'écrit rien. Le romantisme poursuit sa carrière au théâtre, *Antony* et *Marion Delorme* en 1831, *Le roi s'amuse* en 1832 en marquant les étapes. Et sans doute Rivas et Galiano, malgré leurs faibles ressources, assistent-ils à ces représentations; ils en retrouvent l'écho dans les journaux et les revues; et je crois entendre Galiano stimuler son ami, l'engager à écrire un drame dont la formule est toute simple, puisqu'il suffit de négliger les règles, de suivre sa fantaisie débridée, et d'accumuler en cinq actes toutes les horreurs, toutes les monstruosités capables de scandaliser un public².

Hormis le théâtre, il ne semble pas qu'aucun autre genre français ait séduit Rivas : sa lyrique ne se ressent ni des *Méditations* (1820), ni des *Odes et Ballades* (1822), ni des *Poèmes antiques et modernes* (1826), ni des *Orientales* (1829), ni des *Harmonies* (1830), ni des *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830), ni des *Feuilles d'Automne* (1831), ni des *Iambes* (1831) : rien, dans la merveilleuse floraison lyrique de cette époque passionnée, n'émeut en lui la moindre fibre poétique. Il continue sa légende du *Moro* et la transporte à Tours pour l'y achever.

1. 16^e vol., juillet 1830, p. 235 (sous le titre *Album*).

2. Cf. Hidalgo (*Diccionario...*, t. II, p. 335), et ma *Bibliogr. crit.* (n^o 100).

Là, pas de milieu frissonnant d'une haute fièvre littéraire; une société choisie, un climat bénin, le calme des vieilles provinces françaises. Dans le jardin tourangeau, les germes apportés de Paris vont éclore, avec une splendide abondance. L'inévitable Galiano est auprès de lui : aurions-nous jamais eu, sans cela, *Don Alvaro*? Ce n'est pas la courtoisie seule qui a dicté la dédicace de l'édition *princeps*, étrangement supprimée dans toutes les autres : l'histoire de *Don Alvaro* y est toute tracée. La part que Galiano y eut paraît considérable : Rivas la reconnaît dans sa préface, et Galiano, dans la « *Revista Española* » du 12 avril 1835, avoue qu'il a pour la pièce « presque un amour de père » ; disons : un amour d'oncle¹. Des aveux de Rivas et de Galiano se dégage l'impression d'une collaboration étroite et constante des deux amis, du moins en ce qui concerne la genèse et l'agencement des diverses parties du drame. Je n'hésite pas, pour ma part, à attribuer à Galiano toute la hardiesse de la conception. Il était naturel qu'il se fît l'avocat d'une cause qui était un peu la sienne.

VI

Ce drame sensationnel, que je suis tenté de croire conçu dans un certain esprit parodique, était, ne l'oublions pas, destiné par nos deux amis au public français ; mais le jeu des vicissitudes politiques en donna la primeur, sous une parure d'enjolivements poétiques, aux Madrilènes de 1835. Toreno, d'après Hidalgo, aurait incité Rivas à reprendre l'œuvre délaissée et, peut-être, la publication des *Ames du Purgatoire* dans « *La Revue des Deux-Mondes* » conduisit-elle Toreno à suggérer cette idée à l'auteur. Rivas accéda à ce désir de son compagnon de luttes politiques ; et il faut louer son ardeur courageuse à se jeter dans la bataille. Ni les tièdes essais de Martínez de la Rosa et de Larra, ni les résistances que rencontraient

1. Voir *Bibliogr. crit.*, n° 100.

les drames français n'étaient faits pour rassurer le poète sur l'accueil qui attendait cette hardie tentative. Il osa pourtant; l'accueil aurait dû le satisfaire; ce fut mieux qu'un succès, ce fut une bataille. Son œuvre fut discutée avec toute la chaleur que permettait l'apathie de cette époque; s'il avait eu un tempérament de chef d'école, il aurait continué le combat.

La politique l'entraîna loin de la littérature; les vers qu'elle lui inspira ne méritent pas, littérairement parlant, d'être retenus; mais, peu après, elle le rendit à la littérature. Entre le retour de Gibraltar (1837) et la nomination de ministre à Naples (1^{er} janvier 1844), la capitale andalouse lui offre le calme et le recueillement nécessaires aux réalisations fécondes. Quelques séjours à Madrid le maintiennent en contact avec la vie littéraire de son temps; mais Sevilla reste le point d'attache de la famille; la duchesse s'installe dans la maison paternelle; c'est là que naissent Leonor, Teobaldo et Fausto; c'est là que Rivas organise son cabinet de travail et dispose sa bibliothèque¹: « *ubi mulier, ibi patria* »... Dans la mort même, les deux époux ont été réunis à l'endroit que la femme avait choisi et désigné...

Sevilla, en ce temps-là, est une capitale littéraire, avec ses journaux, ses revues, ses institutions académiques, ses théâtres. Elle a, à l'instar de Madrid, son *Liceo artístico y literario*; les séances en sont racontées dans « *El Cisne periódico de literatura y bellas artes* » dont le premier numéro est du 3 juin 1838. Cette publication ne suffit pas à écouler le stock des poésies romantiques des écrivains du terroir, et leur production emplit encore deux numéros de *La lira andaluza*. Le compte rendu des séances du *Liceo* témoigne du rang prééminent que Rivas occupe dans ce milieu. Le 15 juin, il lit *El Castillo de Montiel*, publié dans les *Romances históricos* sous le titre de *El Fratricidio*. Le 21 juillet, le *Liceo* célèbre l'anniversaire de la naissance de la Reine régente; il y

1. Dans une lettre à l'éditeur Manuel Delgado, datée de « Sevilla, 14 de noviembre 1840 », R. demande qu'on lui envoie certains volumes : « puede Vd hacerlos entregar aquí, que es donde reuno mi libros ».

a *tertulia* extraordinaire; dans la salle brillamment décorée et illuminée, les portraits des deux reines occupent la place d'honneur; quarante dames sont présentes; tous les fonctionnaires de l'État assistent à la fête en grand uniforme; la section de peinture expose de beaux tableaux; on chante, on joue du piano, on lit des poésies, et l'on remarque surtout celle que publie ensuite « El Cisne », un sonnet de M. le Duc de Rivas à S. M. l'Auguste Reine Régente. Du même Duc, « El Cisne » publie aussi *A un arroyo*; et dans sa critique acerbe de la deuxième livraison de *La lira andaluza*, il ne fait guère exception qu'en faveur d'une fantaisie en prose intitulée *Los Hércules*, signée d'un S. et que l'on trouve au t. V (pp. 328-336) de l'édition de 1854-55 des œuvres complètes de Rivas. Celui-ci, vraiment, n'est plus le débutant de 1814-1819; il apparaît comme un Maître dans ce milieu cultivé, mais qui ne peut avoir d'action sur lui par ses écrivains, si on les juge d'après leurs poésies. Un seul nom arrête notre regard : celui de Juan José Bueno del Prado, avocat sévillan, érudit bibliographe, intime ami de Rivas et, qui, ayant trouvé dans « un vieil et rare nobiliaire d'Aragon » un sujet intéressant, l'indiqua au Duc, lequel, en 1852, en tira la légende *Maldonado*. Plus fortement que les hommes, les choses agissent sur le poète, qui chante la Cathédrale, les « Cancelas », revient au roi Don Pedro dans *El Fratricidio*, au Guadalquivir dans *La Buenaventura*, à Sevilla dans *Bailén*... Dans le cadre de poésie nationale qu'il s'est tracé, les romances s'ajoutent aux romances, jusqu'au moment où le recueil de 1841 est prêt.

Il abandonne ce genre — pour le reprendre, sous la forme de la légende, quelques années plus tard — lorsque le pronunciamiento d'Espartero en 1840 le renvoie pour un séjour prolongé à la calme vie familiale de Sevilla, dont Zorrilla et Cueto nous ont laissé le tableau charmant. Et là, proche de la cinquantaine, tout comme aux environs de la vingt-cinquième année, sa verve dramatique s'éveille, et cinq pièces de théâtre, entre 1840 et 1843, vont faire pendant aux cinq premières, échelonnées entre 1814 et 1818. En 1840, il n'y a pas à Sevilla

un groupe de dramaturges formant école et dont les doctrines puissent suggérer à Rivas un renouvellement de sa manière; il n'y en a pas davantage à Madrid : les libertés essentielles sont acquises au dramaturge, et chacun cherche sa voie. Rivas croit l'avoir trouvée dans le sillage des dramaturges de l'âge d'or : le milieu agit sur lui, et aussi sa propre bibliothèque.

Les temps du romantisme outrancier et combattif sont révolus. L'Espagne, par suite des circonstances politiques, est venue tard au romantisme; à peine a-t-il triomphé, que de nouvelles influences pénètrent par les frontières plus largement ouvertes depuis la mort de Fernando VII. En Espagne même, la force de réaction que représentait le romantisme s'est atténuée d'autant plus vite que le classicisme, contre quoi elle s'exerçait, avait poussé des racines moins profondes dans la terre où il n'était que transplanté. Calderón jouissait toujours de la faveur des lettrés. Lista publiait en 1838, dans la « *Revista de Madrid* », un article sur *Calderón considerado como poeta lírico*. Le « *Semanario pintoresco español* » de 1840 donnait (p. 202) un article anonyme, avec portrait, sur *D. Pedro Calderón de la Barca*. En mai 1841, les cendres de Calderón étaient solennellement transférées. Vers cette époque, sans doute, Rivas accourait, en compagnie de Cueto, à une vente de cinquante « *comedias antiguas*¹ ». Cueto nous apprend aussi, dans son *Discurso necrológico*²... que non seulement Calderón était son auteur favori, mais encore que le goût qu'il avait pour lui touchait au fanatisme. Il en aimait jusqu'au gongorisme, où il voyait des signes de grandeur. En 1840, J.-M. Quadrado publiait dans le « *Semanario* » son article si pondéré, si juste de ton sur *Víctor Hugo y su escuela literaria*, où il concluait fort sagement que la postérité rendrait justice à la fois à Calderón et à Victor Hugo.

1. Cueto donne ce détail dans sa *Carta al Conde de Morphy*, « *Ilustración española y americana* », 15 décembre 1875. Il ne précise pas la date; mais parle dans cette lettre du séjour fécond de Rivas à Sevilla en 1837-1843, et tout indique que cette vente dut avoir lieu vers 1840 ou 1842.

2. P. 51.

En 1841, un article sur le *Movimiento dramático*, écrit par S. Bermúdez de Castro pour les lecteurs de l'« Iris », constatait que classiques et romantiques avaient tacitement accepté un compromis qui consistait en la réforme de la sévère discipline classique et la condamnation des monstrueux artifices romantiques. L'auteur connaissait-il les tentatives de Rivas ? Avait-il entendu parler de ses *Solaces* terminés, de sa *Morisca* en voie d'exécution ? On le croirait à lire sa conclusion, qu'il faut citer presque en entier : « El drama nacional es la fórmula más pura del carácter español... Libertar al drama antiguo de todo cuanto es incompatible con nuestras nuevas costumbres, es la gran obra que puede regenerar el teatro, enlazando los vástagos del porvenir con los troncos y tradiciones de los pasados tiempos. Modifíquese su forma cuanto se quiera : traiganse nuevos argumentos, nuevos asuntos ; pero consérvese al menos el bellissimo lenguaje... [Il faut faire] entrar al arte regenerado en la anchísima escena de Calderón y de Lope ».

L'accord est si complet qu'il semble préétabli entre les théories de Bermúdez et les réalisations de Rivas. Celui-ci ne réussit pourtant pas à faire triompher la formule de la comédie modernisée. Après trois essais, le hasard d'une lecture le conduit au *Desengaño en un sueño*, qu'il ne parvient pas à faire jouer, et dans un genre très différent, il termine le 15 décembre 1842 *El Parador de Bailén*, qui sont ses adieux au théâtre.

Six années passées à Naples, en 1844-1850, n'apportent pas de changement notable dans sa manière poétique : il voit l'Italie trop tard, et trop au sud. Naples compte des artistes de talent ; mais les écrivains qu'il fréquente ne sauraient faire à Fernando II une « cour littéraire ». L'ambassadeur d'Espagne les domine de sa taille élevée ; il a son blason littéraire, on n'attend pas de lui qu'il fasse mieux que *El Moro*, les *Romances* et *Don Alvaro*. Pourtant, l'attention de ce haut dignitaire à l'existence assez frivole est sollicitée par les travaux d'un groupe d'érudits ; s'il joute avec le poète Campagna, il est plus sensible à l'influence de Carlo Troja, Luigi Blanch et Volpi-

cella; dès son arrivée en terre napolitaine, il est séduit par le prestige d'une « académie d'histoire qui travaille beaucoup et bien »; il ambitionne les lauriers de l'érudition historique et compose son *Masaniello* : cela le mènera à l'Académie de l'Histoire. Que que n'avait pu faire le milieu napolitain, ni les *tertulias* de Madrid, ni la vie de Paris sous le second Empire, en pleine production de l'école réaliste, ne réussiront à le faire : la veine poétique de Rivas est tarie; l'arbre est trop vieux pour jeter de nouvelles pousses.

En somme, l'influence des milieux sur Rivas a été très puissante, surtout jusqu'à son retour de l'émigration. A chacune de ces étapes, les hommes lui ont fait connaître des œuvres nouvelles; lui, en outre, était un grand liseur; à l'influence des milieux s'est ajoutée celle des livres; le moment est venu d'en étudier l'ampleur et la portée.

1. Fin de la lettre à A. Gutiérrez de los Ríos (App. XXII, n° 12).

CHAPITRE III

LES SOURCES ÉCRITES : LE PREMIER RECUEIL



Étudier les sources écrites de Rivas, et la manière dont il les utilisa, est une tâche ardue. M. Lomba y Pedraja travaille à résoudre les problèmes qu'elle pose; M. R. Menéndez Pidal a recherché les sources du *Moro* et de *Florinda*; M. E. A. Peers a déterminé l'origine anglaise de quelques œuvres rivesques; M. Rivas Chérif a signalé des emprunts dans les *Romances históricas*; divers critiques ont parlé négligemment d'influences possibles; enfin, Rivas indique parfois des sources, — pas toutes, ni avec toute la précision désirable —; mais beaucoup reste à faire. Le présent chapitre et les suivants ne sauraient combler une aussi grande lacune; ils constituent néanmoins un progrès, non seulement en raison des indications nouvelles qu'ils apportent, mais aussi parce qu'ils sont la première tentative réalisée pour présenter *dans leur ensemble* les sources livresques du poète et en caractériser l'utilisation.

Voyons d'abord le premier recueil de Rivas. Celui-ci, dans son avertissement, nous oriente vers ses modèles : les poètes espagnols du seizième siècle¹. Dans le prologue du *Moro*, il est dit qu'il fut un temps où l'auteur « copia et admira Herrera et ses disciples² ». Notons encore cette phrase de Rivas dans son discours de réception à l'Académie : « ... para suplir la falta de la voz viva de mi idioma patrio, un Quijote, y la coleccion de poesías castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días, maestramente escogidas y diestramente coordinadas por un literato insigne, que me escucha y

1. « He procurado imitar la sencillez en el modo de decir y de presentar los pensamientos, que ostentan nuestros poetas del siglo XVI ».

2. R., III, xxxii.

con cuya amistad me honro, me acompañaron como amigos inseparables en mis peregrinaciones¹. Cette collection, c'est les *Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días. Recogidas y ordenadas por D. Manuel Josef Quintana*, publiées en 3 volumes in-8° à Madrid, chez Gómez Fontenebro y Compañía, en 1807, c'est-à-dire au lendemain du jour où cesse pour notre auteur l'enseignement du Séminaire de Nobles, et au moment où il s'adonne à l'ivresse d'entrelacer ses premières rimes. Et nous savons qu'il trouvait dans sa famille la collection du « Correo literario y económico de Sevilla »². Enfin, à ces lectures s'ajoutait certainement celle de bien des volumes dont était ornée la bibliothèque familiale; mais nous ignorons lesquels, et ne pouvons en faire état. Le certain est que l'enseignement du Séminaire, l'influence du « Correo literario... » et surtout du « Tesoro » de Quintana expliquent l'inspiration et la forme des poésies de 1814³. De l'enquête à laquelle je me suis livré pour déterminer cette influence, je ne donnerai que les résultats les plus typiques.

I

Cantilena [p. 5]. Les « cantilenas » de Rivas peuvent dériver de celles de Villegas (Q., I, 355). Celle-ci a pour thème « Menosprecio de Corte y alabanza de aldea », dirai-je, après Guevara. Les sources en sont innombrables, depuis le « Beatus ille » d'Horace, où, plus simplement, le « ¡ qué descansada vida...! » de Luis de León (Q., I, 63. Cf. aussi L. L. de Argensola, *ibid.*, 327, et Lope de Vega. Q., II, 262). Dès le début, une preuve de la tendance au parallélisme, que nous relèverons plus tard dans Rivas (Cf. Villegas, Q., I, 357).

Letrilla [8 et 9]. Pour le thème (« Decidme, zagales, — ¿ Qué fuerza tendrán — Los ojos de Lesbía — Que así me hacen mal? »), cf. Ville-

1. Ed. 1854-5, t. V, p. 367.

2. Les 14 vol. in-8° que j'ai examinés (le premier est de nov. 1803-janv. 1804, et le dernier de fév.-mai 1808) offrent un choix copieux de poésies.

3. En raison de la multiplicité des exemples, je les ferai suivre de la référence, sans renvoyer à des notes placées au bas de la page. La lettre Q renverra au recueil de Quintana. Entre [], la p. dans l'éd. de 1814.

gas, Q., I, 363, le « romance corto » de Q., II, 120; pour le ton de la « Letrilla », voir celles de Góngora, Q., III, 169, dans le genre tendre.

L'*Epístola* « con dulce gozo y con quietud sabroza... » [13-17] développe successivement les thèmes « menosprecio de corte », pouvoir du temps et fragilité de la vie humaine, « alabanza de aldea » avec éloge de la vie pastorale, haine de la guerre. On y trouve des « flamígeros bridones » du soleil (cf. « el flamígero rayo » de Herrera, Q., I, 116; « el trono flamígero del día » de Sánchez Barbero, B. A. E., t. LXIII, p. 570; « los caballos flamígeros » de J. N. Gallego, B. A. E., t. LXVII, p. 400); Rivas est à cheval : « De un fogoso bridón azabachado — oprimo el lomo, y revolviendo el freno... » (cf. N. F. de Moratín, Q., III, 437 « un fuerte bridón azabachado », 439 « con el freno le oprimía »).

Soneto [19]. C'est une reprise du vieux thème « Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie... » (« At tu, dum primi floret tibi temporis aetas, utere », disait Tibulle dans sa huitième élégie du liv. I), développé ou effleuré par Luis de León, Q., I, 76; Herrera, *ibid.*, 156; Lope de Vega, *ibid.*, II, 307, sonnet « Antes que el cierzo de la edad ligera — seque la rosa, que en tus labios crece... Estima la esmaltada primavera...; que... se entrará la vejez... », Góngora, Q., III, 138, sonnet; Meléndez B. A. E., t. LXIII, 94^a; Lista B. A. E., t. LXVII, 320^a, etc. Mais Rivas fait penser davantage à Villegas, Q., I, 359 « En tanto que el cabello... » et surtout à Garcilaso, sonnet XXIII de B. A. E., t. XXXII, p. 34^a : « En tanto que de rosa y azucena... coged de vuestra alegre primavera — El dulce fruto, antes que el tiempo ayrado — Cubra de nieve la hermosa cumbre — Marchitará la rosa el viento helado... »; tous ces éléments ont été utilisés par Rivas : « En tanto que tu cándido semblante — De la azucena y la purpúrea rosa — Y de la primavera deliciosa — Es afrenta con brillo rozagante... — Antes que la cansada y enojosa — Vejez tu linda juventud espante. — Como el hivierno los rosales hiela, — Así helará tu flor tierna y temprana — El crudo tiempo..... »

Egloga [19-24] : « Del Betis olivoso en la ribera... » Elle est écrite toute en octaves. Après la description par le Poète d'un paysage champêtre, Delio raconte à Silvano qu'il a entendu chanter une nymphe, qu'il l'adore et qu'elle le fuit. Abus de la mythologie : Fabonio, río Leteo, Pan y Febo, el niño ciego, Venus y Flora, Sirenas, Anfion, Aracinto, Bacante, Dios de Amatunte. Bien des détails semblent des réminiscences : « Ni ronco son de resonante trueno » est du pur Herrera; « Mil paxarillos sonorosos... — Lloran sus celos, cantan sus amores » est à comparer avec Esquilache Q., III, 325, ou mieux encore avec Cadalso, B. A. E., t. LXI, 249^b « Canto su amor y llo-ro

sus desdenes » ; « pintadas ovejas » : « pintadas » s'emploie pour les « conchas y piedras pintadas » (Gil Polo, Q., I, 273), mais surtout pour les « pintadas aves » (Q., II, 81), « el pintado pajarillo » (Meléndez, B. A. E., t. LXIII, 155^b) ... ; « Mándasme renovar, Silvano amigo, — La grave herida que pasó mi pecho... » rappelle irrésistiblement le « Infandum, regina, jubes renovare dolorem... » par quoi débute le récit d'Enée à Didon ; — la nymphe est, naturellement, « quanto hermosa ingrata » ... etc.

Romance [24-26]. « Medio dormida la luna... » Silvio dort paisible ; mais passe Lisarda allant à la fontaine ; adieu le repos ! Pour la fontaine, cf. Q., II, 116 « La niña morena — que yendo à la fuente » ; Q., III, 329 « Niñas de mi aldea, — que vais à la fuente... » et 338 « Salíó à la fuente Jacinta... » (ces deux derniers exemples du prince d'Esquilache).

Cantilena [31]. Sa nymphe chassant, les bêtes sont « Aun mas que de las flechas — Heridas de sus ojos » — Cf. Villegas, Q., I, 363 « Donde tienes tus ojos — No has menester mis flechas ».

Romance [35]. « Dime, Anarda rigurosa... » On y retrouve « Sales por agua à la fuente... » « Quemaronme tus ojuelos... », etc. Mais la fin donne une note andalouse, rare dans les poèmes de ce genre : « Esto cantaba Belardo — De Anarda frente à la rexa, — Al son de una guitarrilla — Poco después de la queda ».

Égloga [36-43] « Por entre peñascosos arenales... » Cette églogue en « silvas » s'ouvre classiquement par une description classique d'un paysage désolé. Sur les rives du Guadalmedina [près Málaga et Rivas ne craint pas d'y faire pousser, avec un certain sens réaliste, des « espinosos cambroneros » parmi d'autres plantes plus conventionnelles], Silvio pleure ses malheurs « Lanzó un ay lastimero, — Y así se lamentó del hado fiero ». On pourrait trouver à chaque mot, presque, une source dans les innombrables pastorales du siècle d'or. J'aime mieux signaler que Rivas, comme son maître ès églogues, Garcilaso, glisse ses propres souvenirs¹ dans un cadre conventionnel, et qu'il est à la fois le poète qui décrit, Silvio qui se raconte et Daliso qui écoute et console. Relevons, après le thème « menosprecio de Corte y alabanza de aldea » le thème de l'alternance des saisons : « Que así como la dulce primavera — En pos del crudo hivierno y aterido — Viene a alegrar el campo y la pradera... », thème incessamment repris et adapté à toutes les situations depuis Horace (Odes, IV, 7), « Diffugere nives ; redeunt jam gramina campis... », et sans doute pour-

1. Silvio a dû fuir sa paisible demeure, comme Rivas devant l'invasion de l'Andalousie par les Français.

rait-on remonter plus loin encore. Sans sortir de Quintana, nous trouvons : Mendoza, I, 260 sq.; Balbuena, I, 230; Fr. de la Torre, I, 79 sq.; J. de Arquijo, I, 304, dont le sonnet « Las Estaciones » exprime l'idée de la variété que tout le monde espère au milieu de ses maux; L. L. de Argensola, I, 397; Esquilache, III, 322, etc... Plus près de Rivas, nous avons Lobo, B. A. E., t. LXI, 23; Cienfuegos, *id.*, t. LXVII, 9 et 11; Meléndez, *id.*, t. LXIII, 110; Noroña, *id.*, t. LXIII, 429. Pour terminer l'examen rapide de cette intéressante églogue, voici une métaphore « *desde el alto cerco descendía* — La casta Diosa al seno proceloso... » qui semble venir d'Herrera, Q., I, 158 « *El sol del alto cerco descendía* »; et la nuit de Rivas a son manteau comme celles de tant de poètes, d'Herrera à Lista.

Epístola [49-52] A Noroña « O quan felice fuera conde amado ». En tercets comme toute bonne épître. Après avoir loué ses vers, il désire sa présence dans la contrée délicieuse où subsistent tant de vestiges du passé : d'où développement du thème « le pouvoir du temps » ([monumentos que] del mundo demuestran el engaño...); on voit encore les tombes des « Argólicos, Fenicios y Romanos »; il repare du défunt « poder de Roma y de Cartago »; « ¿Dónde Itálica está? » (Q., I, 178; *A las ruinas de Itálica*); « ¿los campeones, — que el Bétis libertaron, qué se hicieron? » (Cf. Coplas de Jorge Manrique, Q., I, 15). Nous pensons encore à Rioja, non à la pièce *A las ruinas...*, que Quintana lui attribue, mais à son *Epístola moral* (Q., I, 181) avec les thèmes suivants : fragilité de la vie humaine, inanité de l'ambition, avec apparition du guerrier, du courtisan, de l'homme cupide qui va sur les flots, « en frágil pino » évidemment. Cf. F. Manuel, Q., III, 356; L. de León, Q., I, 65; L. L. de Argensola, Q., I, 397; Mira de Amescua, Q., III, 393; Quevedo, Q., III, 212, etc... Et en dehors du « Tesoro », ce thème de l'ambition, avec guerriers, marchands cupides, savants, courtisans, etc..., a été traité par Cadalso, Forner, Meléndez, etc... La sagesse commande à Rivas, en terminant, comme à Rioja dans son *Epístola moral*, de désirer, loin des honneurs et des richesses, une paisible médiocrité.

Romance [53-4] : « Al tiempo que en el ocase... ». C'est un romance moresque, dont Quintana (II, 3-44) offre dix-huit exemples variés, avec une Zayda (*Ibid.*, II, 24, 31, 36), une action située à Gelves (*Ibid.*, 27, 30; cf. Góngora, Q., III, 145). C'est une histoire de jalousie; j'y reviendrai à propos de la *Azucena milagrosa*.

Soneto [57] : « Qual suele en la floresta deliciosa... » Il a contemplé les lèvres de sa nymphe, et il a ressenti le feu de l'amour, qui s'y était caché; tel le voyageur qui contemple un paysage se sent mordu au talon par un serpent caché parmi les fleurs. Le « Tesoro » contient

une allusion au « serpent dans les fleurs ou dans le sable » : Epinosa, Q., I, 283 ; mais le sonnet de Rivas évoque mieux celui de Lobo dans B. A. E., t. LXI, 25, n° xxx.

Soneto [30] : « Huye, ó sueño apacible y delicioso... » Thème banal : le sommeil doit fuir le lit du tyran, de l'avare qui court les mers, du guerrier. Cf. Argensola, Q., I, 329, « Imagen espantosa de la muerte » ; Quevedo, Q., III, 209.

Soneto [52] : « O de Fingal heroico descendiente... » Ce premier vers pourrait faire supposer une inspiration ossianique. Je crois plutôt qu'ayant à chanter le « bizarro escosés Juan Downie », il a suivi les traces de Cristóbal de Beña, lequel consacra à son ami Juan Downie (c'était là son vrai nom) une ode *Del heroismo* où on lisait : « Musa, que de ínclitos varones — Diste á Osian divino — El ensalzar las bélicas acciones — En canto peregrino, — que acompañaba con su voz sonora — De oro y marfil el arpa encantadora... [Donne-moi le pouvoir de célébrer les hautes vertus] Del que es honor de la escosesa gente — Y émulo digno de Fingal valiente... » (Cité par A. de Castro, *Cádiz en la guerra de la Independencia...*, 2^e éd., 1864, p. 159)¹. Du reste, il n'est pas impossible que Rivas ait lu *Fingal* traduit par le Père Montengón (1804) ; mais le rapprochement avec C. de Beña s'imposait.

II

Sauf les deux dernières poésies examinées, qui ont été reproduites dans le recueil, assez rare, de 1820, les autres n'ont jamais été publiées depuis 1814 ; c'est pourquoi j'ai étudié chacune d'elles à part. Le reste du volume de 1814 a été reproduit dans le t. I de l'éd. des « Escritores Castellanos », où il est aisé de le lire, et d'y relever les mêmes caractères. Aussi me bornerai-je à en signaler les principaux thèmes et la phraséologie la plus caractéristique².

1. L'« apunte biográfico » placé en tête des poésies de Beña (B. A. E., t. LXVII, p. 643) a été dicté à Cueto par Rivas en 1864. Rivas dictait aussi à son beau-frère trois sonnets de Beña qu'il savait par cœur !

2. Ces poésies sont celles qui commencent, respectivement, aux pp. 189, 199, 205, 211, 215, 219, 221, 229, 233, 235, 251, 257 ; il faut y joindre « La Borrasca », p. 305, datée à tort de 1817.

THÈMES. — L'amour blesse plus et mieux que les armes : 212 « [Fílena] Curábase las heridas — Y mayores me las daba... — Más crueles son tus ojos — Que las polonesas lanzas » ; aussi, Rivas qui n'a peur de rien, craint-il les dédains de sa maîtresse : il le dit dans un soneto (219) dont l'étude attentive des seuls quatrains révèle des liens multiples entre la poésie rivesque et les nombreuses lectures de l'auteur :

RIVAS :	RAPPROCHEMENTS :
El oponer mi pecho no me asusta	ni oponer este pecho al terrero (Argensola).
Del preñado metal	la tonante máquina preñada... (Rioja, Q., I, 187).
	los preñados broncees (Gallego, B. A. E., 67).
al ronco estruendo	ronco estruendo (Gil Polo, Q., I, 116, et d'autres).
Que entre dudosa lumbre y humo horrendo	ni envuelta en humo la dudosa lumbre
El golpe lanza de la parca injusta.	Ver y esperar el plomo venidero (Argensola).
No me amedrenta, no, la faz adusta	no temo los peligros del mar fiero
Del duro cautiverio, ni estar viendo	ni de un scita la odiosa servidumbre (Argensola)
Las encrespadas olas combatiendo	Crespas ondas (Arquijo, Q., I, 310).
El corvo lado de mi frágil fusta.	frágiles leños (A. Mira de Amescua, Q., III, 393, et d'autres).

La source principale en est le sonnet II (B. A. E., L. XLII, 262) où L. L. de Argensola déclare noblement ne rien craindre tant que l'oubli : « Y no hay mal que se iguale al no haber sido. » En somme : un sonnet de L. L. de Argensola comme point de départ et principale source, affadi dans sa portée, malgré des sonorités et des métaphores où l'on sent des reminiscences, surtout du style d'Herrera ou de ses disciples.

Le thème du pouvoir de la beauté sur la nature apparaît dans *Canilena*, 189 : Quand ma nymphe paraît, la nature endormie croit à une nouvelle aurore et se réveille. Tirso de Molina, dans « Celos con celos se curan », avait dit, non sans préciosité : « una noche... (engañe me; un claro día — que agregación de luz desautorizo, — si á tanto sol describo noche fría)... — et Garcilaso (Q., I, 52, Los ojos cuya lumbre bien pudiera — Tornar clara la noche tenebrosa). Rivas ajoute (235) : à mesure que ma maîtresse coupe des fleurs, il en repousse

autant à ses pieds; bien plus développée est la « Canción II » de Gil Polo, Q., I, 278; Cf. Meléndez, B. A. E., t. LXIII, 184^a, etc...

Le vieux thème « tout change, tout a une fin » est repris en un sonnet (235) en trois points : alternance des saisons; succession de la nuit et du jour, de la tempête et de la bonace; tout s'améliore, sauf mon amour.

Le thème de ses exploits guerriers et de ses glorieuses blessures nous éloigne de ces lieux communs ressassés et prend un air de sincérité (211, 223-4) que gâtent parfois les reminiscences des fadeurs classiques : témoin, le romance « Con once heridas mortales » (211).

PHRASÉOLOGIE. — Le choix des épithètes révèle un poète nourri des classiques du seizième et dix-septième siècle, du doux Garcilaso parfois, mais plus souvent du rude Herrera : ave sonora (212), encrespadas olas, humo horrendo, ronco estruendo (219) rauda viento, robusta y tembladora lanza (221) ronco hervor, hondo mar espumoso (229), el turbio mar hierve espumoso, sube con ronco hervor la espuma fiera, el horrible fragor del trueno rudo, el proceloso viento (305). — On retrouve « el fiero enojo del invierno crudo » (229), le « leño miserable » (229) désignant le bateau et l'emploi classique — en des expressions non moins classiques — du jour, de la nuit, du soleil, de la lune...

III

Une place à part doit être faite aux poésies d'inspiration patriotique. Ici non plus les modèles ne manquent pas. Pourtant Rivas a vécu la guerre de l'Indépendance; mais ce ne sont pas toujours ceux qui ont fait la guerre qui la chantent le mieux.....; de plus, nous avons vu que le souvenir même d'Ontígola ne suffit pas à l'écarter des sentiers battus. La vérité, sans doute, est que Rivas écrivait des odes patriotiques dans le style en cours, et que, d'ailleurs, sa lyre était inhabile à chanter Mars et ses fureurs. Il le dit au comte de Noroña (224) : « La inocente voz mía — Sólo sabe cantar tiernos amores... », etc. Cadalso et Meléndez avaient fait le même aveu¹. Et si, pour chanter de tendres amours, il demande le ton à d'illustres aînés,

1. Pour Rivas, voir toute la p. 224; pour Cadalso, B. A. E., t. LXI, 249, No cantó de Numancia y de Sagunto... Mi lira canta la ternura sola...; et Meléndez, B. A. E., t. LXIII, 93^a, No con mi blanda lira...

à plus forte raison aura-t-il besoin que des confrères en Apollon lui enseignent l'art de « confectionner » une ode patriotique. Il emploie la recette avec un certain brio, dans *Al armamento de las provincias españolas contra los franceses* (199)¹, *A la victoria de Bailén* (205), *Al conde de Noroña* (221), *A la victoria de Arapiles* (241) [de Salamanca, dans l'édition de 1814] et *Napoléon destronado* (251); les deux premières pièces sont de 1808, les trois autres de 1812. Essayons d'en rattacher les divers détails à d'autres œuvres que Rivas a pu connaître.

Comme la plupart des bardes patriotiques, il compare son peuple et l'envahisseur. Celui-ci, pris dans l'ensemble, ou dans la personne de ses chefs, est désigné ainsi : *bárbaras legiones* (206), *numerosas huestes del impío* (241), *feroces asesinos* (205), *la vana Lulecia* (242), *la Galia fiera* (223), *Dupont fiero* (208), *el soberbio tirano de la tierra* (208), *el nuevo Atila* (253). D'autres ont dit : *Dupont el fiero* (Hidalgo B. A. E., t. LXVII, 736), *vándalo atroz* (*ibid.*, 737), *el vándalo del Sena* (Gallego, B. A. E., t. LXVII, 415), *atrocés vándalos del Sena* (Quintana, B. A. E., t. XIX, 10), *asesinos, salid* (Sánchez Barbero, B. A. E., t. LXIII, 569), *huestes sanguinosas* (Quintana, B. A. E., t. XIX, 11). Aux Français, et en particulier à Napoléon, tous reprochent par dessus tout, leur trahison envers la confiante Espagne. Rivas : *El francés doloso* (203), *escondiendo el puñal entre la oliva* (201), *De amigos se tornaron opresores* (202); — et d'autres : *Traición es su deidad... El puñal bajo tu manto — Revuelves...* (Sánchez Barbero, t. LXIII, 568; Cf. 562, 570); *tus grillos se convierten en puñales* (Arriaza, B. A. E., t. LXVII, p. 69), *en cada huésped dístela un verdugo* (*ibid.*), *Trocaron en horror el hospedaje* (Quintana, B. A. E., t. XIX, 10), etc., etc. — Il est naturel que l'Espagne voie avec plaisir la chute de Napoléon et de ses aigles : *Derrocar tu poderío* (Rivas, 203), *tus águilas audaces* (*ibid.*); *el águila rapante* (Hidalgo, B. A. E., t. LXVII, 737); *el águila rapante* (Sánchez Barbero, B. A. E., t. LXIII, 568), *insaciables águilas* (*ibid.*, 569); *el águila altiva...* *el águila ominosa* (Lista, *ibid.*, 285).

Quant aux Espagnols ils sont : *valientes haces denodadas* (Rivas, 207), *el gallardo español* (208), *De Hesperia los valientes campeones* (208), *la hispana gente* (225), *el valiente lbero* (222), etc. Le triomphe est dû à cette vaillante race. « Tuyo es el triunfo, España, o patria

1. Sur le titre et le texte de cette ode, cf. *Bibliogr. crit.*

mía » (209) [Cf. Beña, B. A. E., t. LXVII, 644. La victoria es ¡ oh mártires! vuestra]; elle est due aussi à leur noble allié, « el albionés azote del impío » (Rivas, 223), commandé par « Wellington glorioso » (*id.*, 244) [Cf. Arriaza, B. A. E., t. LXVII, p. 57. Wellington el audaz guerrero; et p. 82, de Wellington la gloria]. Du reste, les vainqueurs ont de qui tenir; et Rivas évoque : del Cid los sucesores, El pueblo astur [1814 : Bernardo], Las tumbas de los héroes, El gran Fernando (202) Alfonso y... las Navas (203) [en 1814, il évoquait aussi Cortés]. — Cf. Quintana, B. A. E., t. XIX, 10 ¡ Honor al pueblo astur!; Gallego, B. A. E., t. LXVII, 400, Los hijos de Pelayo; Hidalgo, *ibid.*, 737, Hijos del gran Pelayo; Arriaza, *ibid.*, 56, La gloria de Cortés y de Pizarro; 61, los Pelayos, los Cides, los Toledos....

Depuis Horace, Luis de León et Herrera, montagnes, fleuves et villes interviennent à des titres divers dans l'ode patriotique; Rivas reste dans la pure tradition classique. Horace, Odes, IV, 14, Te, fontium qui celat origines — Nilusque, et Ister, te rapidus Tigris, etc... — Luis de León : la vecina Sansueña (Q., I, 66) — Cadalso, dont Rivas semble s'être inspiré surtout (Q., III, 474) : mi alma con los nombres complaciendo — De Numancia, Sagunto y de Lepanto, — de México, de Cuzco y de Pavía, — De San Quintín, de Almansa y Campo santo...; et *ibid.*, 484, Para él es digno asunto — Lo de México, y Cuzco, y de Pavía — Y Numancia, y Sagunto — San Quintín y Lepanto, — Y de Almansa y Brihuega el claro día... — Ce procédé de fabrication est retenu par tous les chantres de la guerre de l'Indépendance, soit qu'ils citent les anciennes victoires napoléoniennes, soit qu'ils humilient Napoléon en évoquant les victoires — anciennes et actuelles — des troupes espagnoles. Voici quelques exemples : la destrucción de Mantua afligida (Gallego B. A. E., LXVII, 399); Mantua (Beña, *ibid.*, 644, et Hidalgo, *ibid.*, 738); — Marengo, Austerlitz, Friedland, Iena (Sánchez Barbero, B. A. E., LXIII, 570); Iena, Friedland (Hidalgo, B. A. E., LXVII, 737); Austerlitz, Iena (Quintana, B. A. E., t. XIX, p. 10); — Zaragoza (Arriaza, *ibid.*, t. LXVII, 61); Gerona... Zaragoza... Talavera... Arapiles... (*ibid.*, p. 61); Gerona y Zaragoza (Hidalgo, *ibid.*, 738); Numancia (*id.*); Pavía (Lista, *ibid.*, 285). — Et maintenant, lisons Rivas, et nous trouvons : En Mantua congojosa (201), Sagunto y Numancia (202), Numancia (223), Sansueña (203), la gloria de Sansueña y de Gerona (222), de San Quintín, Pavía y Camposanto (204) [Cf. Cadalso!], Bailén (208), Iena... Austerlitz (245).

Pour les montagnes, Rivas mentionne les Alpes et leur « enriscada frente », que je ne retrouve pas ailleurs; mais nous sommes heureux de rencontrer « las cumbres del adusto Pirineo » (252), le « Pirineo » et

son « elevada cumbre » (256) chères à Arriaza (B. A. E., t. LXVII, p. 69) : El alto Pirineo; à Solís (*ibid.*, 262) : las altas cimas umbrías del Pirineo; à Lista (*ibid.*, p. 285) : alzada cumbre del alto Pirineo; à Hidalgo (*ibid.*, 7-37) : escarpada cumbre de Pirene... Nous revoyons les « Montes Marianos » (205) déjà vus dans Arjona (B. A. E., t. LXIII, 508) et Lista (B. A. E., t. LXVII, 285). Mais nous sommes surtout bien aise de voir sortir une fois de plus du magasin aux accessoires ce vieux Moncayo, qui a fourni à travers les âges tant de rimes à « Mayo », à « rayo » et à « Pelayo ».

Un travail de même ordre nous amènerait à voir que, pour les fleuves aussi, Rivas suit les traces de ses aînés lorsqu'il mentionne : El Turia... el Betis, el Guadiana, el Duero y el Segura, y el Ebro (202), Ebro ufano (203), Betis (205), el Mosa, el Rhin, el Vístula y Danubio (208), el raudo Betis (210), el Sena y el Garona (223), el aurífero Tajo (224), Tajo y Duero (241), Bengala... Ganges (241), el Águeda, el Duero y el Guadiana (242), Nilo y Danubio... Vístula (252), Rhenó... Sena (255)...

Passons de la phraséologie géographique à la phraséologie guerrière. Voici le chapitre des... drapeaux : enarbolar feroz el estandarte (200), Despléganse [1814 : veo tremolar] banderas y pendones (200), tremolan [1814 : desplegan] los castillos y leones (208), tremolando el hórrido estandarte (223). Cf. Góngora, Q., III, 130 estandarte... tremola... castillos y leones... pendones...; Sánchez Barbero B. A. E., LXIII, 569 : Tremolan sus pendones; Beña, B. A. E., LXVII, 644 Arboló de venganza el pendón; Lista, *ibid.*, 285 Tremola sus pendones. — Voici les armes : empuñar la vengadora lanza (202) y se tornan las rejas en espadas (205), brota lanzas el suelo (207) empuño la tajante espada (223), Con brazo membrudo — Vibro la lanza (224). Cf. Herrera, Q., I, 159 Vibra la hasta Marte; A. de Texada Paez, Q., III, 385 vibrar la lanza — El brazo sacudiendo...; Arriaza, B. A. E., t. LXVII, p. 69 Suelta la dura reja — El labrador por la fatal cuchilla...; Hidalgo, *ibid.*, 737 Vibrando — En la fornida diestra el asta fuerte.

Et voici tout le fracas de la guerre et toute son horreur : tout est « estruendo », « ronco », « horror » : El ronco son de mi inocente lira (199), bélico alarido (200 et 205), hórrido sonido (200), bélica trompa (199), Al clamor de la trompa resonante (205), El tambor y el clarín con roncós sones (200), al ronco son (202) ronco estruendo (205), al ronco son del atambor guerrero (222) el ronco hervor del

1. Santillana : Serranillas de Moncayo...; F. de Rioja, Q., I, 164; L. L. de Argensola, Q., I, 329; Meléndez, B. A. E., t. LXIII, 153; et Rivas, 242-3.

piélago espumoso (256); el estruendo guerrero (202) sordo estruendo (206) horrible estruendo (221) terrible estruendo (252) estruendo de carros y caballos (253); — horrenda batalla (202) horrendas huestes (205) espumosos hórridos torrentes (209), hórridas cadenas (241)... — Cf. L. de León Q., I, 67; [F. de Rioja?] Q., I, 180; P. de Céspedes, *ibid.*, 251; Góngora, *ibid.*, II, 128; 130; Sánchez Barbero, B. A. E., t. LXIII, 569; Arriaza, B. A. E., t. LXVII, 61; Herrera, Q., I, 116; L.-L. de Argensola, *ibid.*, 319.

Mais, surtout, voici les chars : escucho de su carro el sordo estruendo — Y en la rueda gemir [1814 : Y herido rechinar] el eje ardiente (200) La cuadriga ferviente (200), la cuadriga resonante — De tu carro fatal (208), el son estrepitoso — De su carro sangriento (221), cuadriga resonante — Y suda y cruge el eje rechinante (222), rechina sobre el eje ardiente (245), al carro horrendo — De Mavorte... cuadriga resonante (254), el carro Apolinar (205), El flamígero carro luminoso (242)... — Ici les points de comparaison sont nombreux et les exemples des plus probants : Cadalso, Q., III, 474 entend « rodar el carro con horrible estruendo »; Quintana, B. A. E., t. XIX, 10 : El Dios [Marte] horrendo — Despeña en ella su crujiente carro; Arjona; *ibid.*, t. LXIII, 527; de sangre enrojecido — El eje fulminante...; Gallego, *ibid.*, t. LXVII, 400 : Suena — de Palas fiera el sanguinoso carro — Y el látigo estallante — Los caballos flamígeros hostiga. — La « cuadriga » apparaît dans le comte de Torrepalma, Q., III, 409, et dans Forner, B. A. E., LXIII, 300 : Envidiárate Marte, cuando ardiente — Unce á su carro la fatal cuadriga — Que de horrisono espanto puebla el mundo...

Pour terminer, voici quelques rapprochements de détail. La strophe II, p. 199 (*Al armamento...*) est du pur Méléndez « philosophe » s'inspirant à son tour de Luis de León : « Ya por el ancho espacio me sublimo. — Y en los campos etéreos el pie imprimo, — ... Llego á la esfera donde nace el día... » etc... C'est L. de León dans son ode à *Felipe Ruiz* (Q., I, 71), c'est Meléndez dans ses odes *La Noche y la soledad* (B. A. E., t. LXVII, 223), *A las Estrellas* (*ibid.*, 230), dans son élégie *De mi vida*, *ibid.*, 251), en bien d'autres pièces encore, aspirant à s'élever dans la voûte céleste, près de la source de la création. « La zembla polar » (p. 254), évoque Luzán (Q., III, 429). Ailleurs nous pensons surtout à Herrera, non seulement pour une expression comme « belígeros varones » (Rivas 205 et Her-

raera Q., I, 126), mais encore pour les phrases d'inspiration biblique : « Los robustos temblaron, Los altos y los fuertes se humillaron » dit Rivas (252); et plus loin (255) : « Cantad, naciones, la gloria del Señor... » N'avait-il pas, le jour où il écrivait son ode *Napoléon destronado*, rouvert son Quintana au t. I pour se retremper en un bain d'herrerisme « altisonnant » ? Dans ce volume, à la p. 117, il pouvait lire ce « Cantemos al Señor... » si souvent imité depuis; et p. 118, « Temblaron los pequeños confundidos »; et encore, p. 121 : « Turbáronse los grandes, los robustos — Rindiéronse temblando... » Où Rivas a-t-il puisé sa comparaison de la p. 244 : «... de la suerte que al rudo empuje del sañudo viento [1814 : que al rudo soplo del airado viento] — Altivo cedro, cuya excelsa cima — Tocaba en el sublime firmamento — Y se ve en un momento — Roto, sin hojas, mustio, destruido, — Y su orgullo deshecho y abatido » ? Est-ce dans Horace (Odes, II, 10 « Saepius ventis agitur ingens — Pinus, et celsae graviore casu — Decidunt turres, feriuntque summos — Fulmina montes » ? Est-ce dans Herrera (Q., I, 118 « Derribó... — Los cedros más excelsos de la cima », développé en 26 vers de la p. 127) ? Dans cette dernière page, on lit, précisément, quelques mots comme *deshecho*, *sin hojas*, *por la raíz cortado*, qui, ajoutés à *cedros*, *excelsos* et *cima* de la page 118, rapprochent Rivas d'Herrera plutôt que d'Horace.

Mais dans ces questions de sources, la prudence et la circonspection s'imposent à qui veut saisir l'influence d'un auteur sur un autre : celui-ci s'est-il inspiré de celui-là ? ou tous deux se ressemblent-ils parce que — disent les mathématiciens — « deux quantités égales à une troisième sont égales entre elles » ? Pour ma part, si dans un travail minutieux et qui peut paraître monotone, j'ai juxtaposé des thèmes, des expressions, des mots, choisis parmi les plus caractéristiques à la fois chez Rivas, chez ses devanciers et chez ses contemporains, ce n'est pas que j'aie prétendu à prouver que lorsqu'il écrivait tel mot Rivas avait sous les yeux tous les autres textes, que j'ai groupés, où ce mot est contenu. Mais, d'abord, il m'a semblé que, pour certains textes le rapport de cause à effet était patent; ensuite, j'ai pensé que

le poète avait connu tous les écrivains que je cite, car il avait en mains le recueil de Quintana, quelque revue comme le « Correo... » et quelqu'autre recueil aussi, celui de Velázquez et celui de Sedano; quant aux vivants, il les connaissait tous; non seulement parce qu'ils appartenaient presque tous à la moderne École sévillane, mais encore parce qu'il fréquentait les milieux littéraires à Madrid vers 1807, puis, après 1809, en Andalousie. Quoi d'étonnant, dès lors, à ce que, dans ce premier volume de vers, les genres cultivés, les thèmes choisis et toute une poussière à peine palpable d'expressions et de mots nous le montrent nourri de ce qu'il y avait de plus significatif dans les classiques du siècle d'or et les néo-classiques de son temps? En fait, Rivas, dès ces premiers essais, publiés quand il a vingt-trois ans, donne l'impression d'un pasticheur qui s'exerce à rimer « à la manière de... » Garcilaso, d'Herrera, de Góngora, de Meléndez; et d'autres encore.

CHAPITRE IV

LES SOURCES ÉCRITES : *EL PASO HONROSO*.

Dans mon examen du *Paso Honroso*, je ne reviendrai pas sur les résultats acquis. C'est le plus ancien des longs poèmes : écrit en 1812, publié en 1814, et reproduit après un remaniement considérable, en 1820. Suivons le texte pas à pas, tel qu'il existait d'abord¹ et essayons de fixer la genèse littéraire d'un certain nombre de détails.

Le poème est écrit en octaves, comme l'*Orlando furioso* et la *Gerusalemme liberata*, en italien, et tant d'épopées espagnoles. Le début est banal : le sujet du poème, une invocation à l'Amour, une invocation à Lesbia occupent chacun une strophe. Le roi Juan II célèbre des fêtes à Medina del Campo ; Suero de Quiñones se présente au milieu du bal avec neuf compagnons armés ; il demande licence de soutenir un tournoi un mois durant pour racheter sa liberté. Le roi acquiesce, et Suero expose les conditions du tournoi ; le roi les approuve, et la fête continue (I, 4-32 inclus). — Ce début s'inspire du *Libro del Passo honroso*... de Juan de Pineda² : c'est le vendredi 1^{er} janvier 1434

1. En raison de la rareté de la 1^{re} version, je renverrai à l'édition des Esc. cast. — Le chiffre romain indiquera le chant, le chiffre arabe la strophe. La mention [1814] accompagnera les passages qui ne figurent que dans la première édition, et dont quelques-uns sont reproduits dans ma *Bibliogr. crit.* (App. III).

2. Libro del | Passo Hon- | roso defen- | dido por el Excelente Ca | uallero Suero de Quiñones. | Copiado de un libro antiguo de mano por F. Juan de | Pineda Religioso de la Orden de S. Francisco | Y dirigido a Don Manrique de Lara, Conde de | Valencia, Virey y Capitan general | de Cataluña. — Con licencia, En Salamanca | En casa de Cornelio Bonardo | Año .M.D. LXXXVIII. — J'ai vu, en outre, à la B. MP. S. un grand in-fol. ms. qui semble être une des copies du récit de Pedro Rodriguez Delena, dont le livre de Pineda qu'est un abrégé. Je n'y ai rien trouvé qui intéresse la présente étude des sources.

que Juan II célèbre des fêtes à Medina del Campo ; il est « en su sala en grandes fiestas y gasajado » lorsqu'arrivent Suero et ses compagnons « armados todos en blanco » ; il présente sa pétition :

PINEDA.

[Fol. 5]. Deseo justo e razonable es, los que en prisiones... son, desear libertad :

E como yo vassallo e natural vuestro sea en prisiones de una señora de gran tiempo aca, en señal de la cual todos los jueves traygo a mi cuello este fierro, segun notorio sea en vuestra magnífica corte.

[Fol. 5 v.]. Agora pues, poderoso señor, ... Yo he concertado mi rescate.

RIVAS.

Razón es, oh monarca esclarecido (17)
Mi libertad por fin he concertado (16)

Cual es en todo el mundo voz y fama,
Tengo, señor, rendido el pecho mío
A una soberbia, desdeñosa dama (11)
Con esta argolla en ademán altivo
Ciñó mi cuello y me mandó que fuese
Su esclavo... (14)

Razón es, oh monarca esclarecido,
Que el cautivo concierte su rescate (17).

Puis, Suero indique sommairement le lieu du tournoi et les principales conditions, — reprises en détail deux pages plus loin.

[Fol. 6]. La qual petición ansi leida por Avanguardia, el Rey entró en consejo con sus altos hombres...

Y consultando el caso no esperado
Con los hombres de cuenta que allí
[había... (20)

La permission obtenue, le héraut Avanguardia lit les 22 conditions posées par le règlement du tournoi ; Rivas emprunte les siennes (I, 24-29) au premier exposé sommaire et à ce deuxième exposé systématique :

[Fol. 1 v.]. [A six lieues françaises de Léon, à trois d'Astorga].
[Fol. 5 v.]. Esto sera en el derecho camino por donde las más gentes suelen passar por la ciudad donde su sancta sepultura esta...

Entre Astorga y León ; allí valiente
Reto á todos y aplazo el desafío
Por ser el paso de la extraña gente
Que viene á vuestro reino y señorío
A visitar al gran patrón de España (24)

1. *Prelenda* [1814] corrigé en *concierte* dans l'édition de 1820.

[Fol. 7 v.]. Quince dias antes de la fiesta de Sanctiago, fasta quinze dias despues...

Alli fallaran todos los caualleros estrangeros, arneses, caualleros, y laças...

Correran... tres lanças rompidas por el hasta.

Contando por rompida la que derribare cauallero o fiziere san gre...

Qualquiera señora de honor que por alli passare, o a media legua dende, que sino lleuare cauallero que por ella faga las armas ya deuisadas : pierda el guäte de la mano derecha. [Les conditions V et VI prévoient les cas où deux ou plusieurs chevaliers se présenteraient pour sauver le gant].

[Fol. 2 v.]. Los « Juezes » sont : Barua e Gomez Arias de Quiñones.

Quince soles sin falta antes del día Del gran patrón y apóstol de la España. Y otros quinze después... (29)

El que pierda caballo en la corrida, O alguna pieza del arnés quebrare. Caballos hallará por mí aprestados Y completos arneses acerados. (26)

Tres lanzas romperán sin más acciones. (25)

Si hay alguna que cause grave herida, O en tierra caballero derribare, Dejará la carrera por cumplida...

Si por la puente do la justa nuestra Se mantiene, pasare alguna dama, Y no lleva quien salga á la palestra A combatir por ella y por su fama; El blanco guante de la mano diestra Dejará en mi poder, si es que no inflama A algún guerrero que presente fuere, Y por ella y el guante combatiere. (27)

Para jueces del campo, aquí nombrados, Dejo á Pedro de Barba y Gómez Arias... (28)

León « rey de armas, del poderoso señor Rey de Castilla », et d'autres hérauts, vont publier partout les conditions du tournoi.

Dans les str. 33-34, Rivas décrit les lieux et les préparatifs. Pineda était sobre et fruste (fol. 13) : [Suero] embio a cortar mucha madera para hazer cadahalsos, liça y sala : y los maestros fueron a cortar [fol. 13 v.] a los montes de los còcejos de Luna... e anduvieron muchos maestros e trabajadores en la dicha lauor, con trezientos carros de bueyes... Iunto al camino frances estaua una graciosa floresta por medio de la qual armaron los maestros una gran liça de madera [ici Pineda décrit tout ce qu'édifient les charpentiers. Il continue (fol. 15 v.) : près de la grande salle] corria uno de los rios que la floresta cercauan. Muchos grandes señores concurrieron a estas fiestas por las honrar... y sin los nobles fue mucha la gente comun

que concurrio a gozar de tan señaladas cauallerias ». Rivas a utilisé tous ces éléments, mais avec quelle magnificence poétique il a développé et animé ces phrases schématiques, ces notations strictes et mornes ! On commence ici à s'apercevoir que si Pineda est la source, le point de départ, Le Tasse et L'Arioste sont les modèles : c'est la même esthétique descriptive, la même abondance fleurie ; et pour le premier surtout, la filiation n'est pas douteuse. Lisons la fin du chant III de la *Gerusalemme* : nous y trouverons, à la str. 73, comme à la str. 35 de Rivas, des trophées d'armes suspendus aux branches des arbres :

Quinvi e quindi fra i rami erano appese
Insegnè e prigionere arme diverse,
Già da lui tolte in più felici imprese...

Y aun penden de algún troncho alto y sombrío
Rotas armas en forma de trofeo
De pasados encuentros, etc...

Nous y trouverons aux str. 74 sq. la description des travailleurs ardents à abattre des arbres pour servir les desseins guerriers de Godefroy de Bouillon ; les buts sont différents, mais les effets sont les mêmes : ces coupes sont une profanation « E faccia al bosco inusitati oltraggi » ; cf. « ver profanada su mansión... » ; et le bruit épouvante les oiseaux et autres habitants de la forêt :

« Lasciano al suon de l'arme, al vario grido,
E le fère e gli augei la tana e'l nido » (76)

« El son del hacha, el golpe del martillo,
El tráfago; el bullicio y el estruendo
Ahuyentan de la selva al pajarillo, ... » (38)

Avec les strophes 45-70, Rivas s'éloigne tout à fait de sa source ; il nous fait penser encore aux épopées fleuries des deux Italiens, à Homère, à Virgile, et à des poètes espagnols, dont l'un a été nommé à propos de ce passage : Pedro de Espinosa, auteur de la *Fábula del Genil*. Il s'agit de la vision

qui s'offre à Suero sur les bords de l'Orbigo. Suivons Rivas pas à pas.

Suero, la veille du combat, promène sur les bords du fleuve sa tristesse de n'être pas aimé; tout comme un héros de pastorale, il s'étend à l'ombre d'un peuplier :

De un álamo á la sombra deliciosa...

Oyendo la corriente sonora...

Estaba el gran don Suero reclinado...
(47)

El sonido del agua fugitiva,
El dulce son de las pintadas aves...
Dieron al caballero breve sueño. (48)

Volaba su fogosa fantasía. (49)

Al pié de un álamo sombroso.

(Gutierre de Cetina, B. A. E.,
t. 32, 41^a).

... la corriente sonora.

(Lope, Q. II., 274).

... recostado

A la sombra de un álamo coposo.

(Luzán, B. A. E., 61, 111^b).

De la mansa corriente al blando ruido,
Suspendido quedé si no dormido.

(Luzán).

Al punto me ofreció la fantasía...

(García de la Huerta, B. A. E.,
t. 61, 215^a).

Suero a la vision d'un palais qui jaillit d'un fleuve. Dans Le Tasse (Chant XIV), le palais est sous le fleuve; il est extérieur dans García de la Huerta, qui s'était souvenu du Tasse. Le modèle de Rivas, ici, semble bien être Pedro de Espinosa, dont la *Fábula del Genil* occupe précisément les pp. 280-288 du t. I du recueil de Quintana; pourtant il est difficile de confronter autre chose que des détails pris dans les deux descriptions. En général, l'onde s'entr'ouvre et laisse apparaître la vision voulue; Rivas nous fait assister à la transformation des colonnes d'eau en éléments architecturaux. Il y a des colonnes, comme dans Espinosa;

Las puertas de marfil son fabricadas
Con estrellas de oro y con follajes,
Sobre robustos pernos sustentadas. (53)

Una cúpula...
De hielos y mariscos guarnecida...
(52)

Claros diamantes las lucientes puerías,
Ricas de clavazones de corales,
Y de pequeños nácares cubiertas...
Y los quiciales de oro muy rollizo.

(Espinosa, p. 284-5).

Follajes de carámbano en los techos
(Espinosa, p. 284).

Les perles interviennent dans les deux décorations, les pierres précieuses aussi ; Rivas avec ses *cornisas* y *arquitrabes*, est plus technique d'allure.

Tandis que Suero admire le palais,

... de ninfas un coro aparece... (54)

Y mil guirnaldas de fragantes flores
(55)

Y de las bellas formas los primores
Túnicas sutilísimas guardaban... (55)

Vido... un virgen coro
De bellas Ninfas... (Espinosa, p. 284).

Otros vienen ceñidos con guirnaldas
(*id.*, 286).

Y apareció vestido
De túnica sutil y transparente.
[Diego González, B. A. E., 61, 182b].

Un « Tritón con las escamas de oro » (str. 57) [Cf. Espinosa, p. 286 : escamas de oro... attribuées à d'autres] fait cesser tout bruit ; dans Espinosa, ce Triton est chargé de « llamar á consistorio » tous les habitants du Betis.

Enfin apparaît l'Orbigo (str. 58-60), comme dans Espinosa le Betis, sur un trône élevé. Ce n'est plus le « El pecho sacó fuera — El río... » de Fr. Luis de León...

En dos fulgentes urnas reclinada
Del río la deidad majestuosa,
Se muestra en él de mimbres coro-
[nada... [nada...
[corrige en 1820 : de juncia coronado].
En la mano siniestra recostada... (59)

Aquí con santa majestad se asienta.
Reclinado en dos urnas relucientes.
(Espinosa, 285).
Un anciano después con urna al lado
Apareció de juncia coronado.
(Luzán, B. A. E., 61, 111).
Sobre el siniestro codo recostado...
(Diego González, *loc. cit.*).

Avant de parler,

Tres veces [1814] } del cabello luengo y
Un rato [1820] } [cano.

Y de la blanca barba sacudiendo
Menudas perlas con la diestra mano.
(60)

La barba luenga y cana...

Tres veces sacudió del crespó pelo
Las arenas que lluvia parecían
De plata sobre un prado...
(*Ibid.*).

Sacudió la cabeza sobre el pecho,
Y perlas sudó el suelo, y llovió el techo.
(Espinosa, p. 286).

Déjà, dans les confrontations réalisées, Fray Diego González tenait autant de place qu'Espinosa. La comparaison de Rivas

avec González peut même paraître reposer sur une base fragile, par exemple pour la tunique subtile ; mais trois autres détails viennent l'étayer et nous induire à penser que Rivas connaissait le *Llanto de Delio y profecía de Manzanares* (B. A. E., LXI, 181 sq.) ; et en effet, c'est bien une prophétie qui sort de la bouche du fleuve chez les deux poètes. De sorte que, après un prélude emprunté aux pastorales, si Rivas a demandé à Espinosa son palais, son chœur de Nymphes et autres divinités des eaux, son Triton et l'attitude de son fleuve, il va se séparer de lui pour faire parler ce dernier. Pour ce discours, le ton lui vient de Fr. D. González. Mais le ton seulement, l'allure prophétique ; car pour la substance même, c'est une prophétie d'une espèce bien connue que nous avons ici : la prophétie généalogique. Au moment où le héros va entreprendre ses travaux, il est bon de le persuader qu'il leur survivra, et qu'une nombreuse postérité assurera la pérennité de sa race. Ainsi, au VI^e chant de l'Énéide, Anchise montre à Énée sa descendance, en un magnifique défilé qui aboutit au fameux « Tu Marcellus eris... » ; ainsi, dans l'*Orlando furioso* (ch. III, str. 16 sq.), Merlin dévoile à Bradamante la longue et illustre lignée qui, partant d'elle et de Roger, aboutira à la grande maison d'Este, protectrice de l'Arioste ; ainsi, dans la *Gerusalemme liberata* (ch. x, 21), un vieillard annonce à Soliman la venue d'un homme de son sang « che l'Asia ornerà co fatti illustri » ; mais la singulière originalité de Rivas, c'est qu'il fait annoncer à Suero par l'Orbigo la venue du poète¹. Il y a une différence, toute formelle entre Rivas et ses devanciers : l'Orbigo ne s'adresse pas directement à Suero. A ces détails près, la filiation du morceau n'est pas discutable.

Ainsi, la vision de Suero est riche d'éléments très divers : thèmes pastoraux, chevaleresques, épiques, fondus avec bon-

1. A noter un vers de la str. 65 :

« á manejar la pluma y noble espada... »

qui évoque Est. de Villegas (Q. I., 354)

« Tomando ora la espada, ora la pluma... »

heur, à mon sens, en un tout chatoyant, sonore, et, somme toute, plaisant. Cette vision était, en 1814, placée en tête du chant II; en 1820, elle termine le chant I¹.

Voici venir le premier jour des combats. L'aurore paraît; l'air retentit du son des instruments (Cf. Pineda, fol. 17 et 20^v, et Le Tasse, I, 71 et 72). Chacun, sur les gradins, prend sa place; dans la tribune des dames, Doña Luz brille comme une rose au milieu d'autres fleurs :

Sola di tutti Alcina era più bella,
Si come è bello il Sol più d'ogni stella...

disait Arioste (VII, 10)... Puis, c'est le défilé des combattants : Suero et ses amis. M. E. A. Peers a remarqué que Rivas n'utilise pas du tout le portrait de Suero tracé par Pineda². C'est qu'il a laissé à celui-ci ses détails archéologiques, et a demandé à d'autres de plus brillantes couleurs. Nous allons voir, pourtant, qu'il n'avait pas perdu de vue Pineda, au cours de la description du cortège.

Notre poète, — après tant d'autres, et, comme eux, au moment où il aborde un morceau de bravoure — demande aux Muses leur réconfortant appui; puis il fait paraître quatre héros d'armes; puis les musiciens

Tocando dulces flautas y atambores		con atabales y axabelas [ajabebea
(15)		= flauta morisca] moriscas...
		(Pineda, fol. 19.)

Voici don Suero (15-19); ouvrons le recueil de Quintana, aux pages 436 sq. du t. III; lisons le *Canto épico* de D. N. Fernández de Moratín, sur *Las naves de Cortes destruidas*; relisons plusieurs fois ces sonores et scintillantes octaves, suivons avec soin ce brillant dénombrement de l'armée d'Hernán Cortés; puis reprenons le portrait de Suero dans le *Paso Honroso* :

1. Les prochaines citations de Rivas seront prises, sauf indication contraire, dans le chant II de l'édition des Esc. Cast. — Le chiffre indiquera la strophe.

2. *A critical study*, pp. 139 sq.

notre impression sera — confuse, mais puissante — que nous continuons à lire du Moratín. Des mots de Moratín reparaissent chez Rivas, çà et là; mais l'impression se précise, quand on arrive au portrait d'Hernán Cortés (p. 444 et 445), en huit octaves : Rivas, pour camper Suero, a pris modèle sur l'Hernán Cortés de Moratín et emprunté de menus détails à la description d'autres guerriers, dans ce même morceau. L'imitation est extrêmement libre, et rend à peu près impossible une confrontation minutieuse. Le portrait de Suero est ainsi construit : le cheval, la lance, la cuirasse (str. 17), le bouclier, l'anneau de fer (18), l'épée, la salade, le panache. Celui de Cortés montre : certaines pièces d'armure (la salade, le panache), d'autres pièces (l'épée, le bouclier, la lance), le cheval. — Remarquer que l'ordre : salade et panache, épée, bouclier, lance, cheval, a été inversé par Rivas. Le cheval de Suero est « azabachado » comme celui de Morla (Moratín, p. 439) ; la lance est « poderosa », celle de Cortés est « fuerte » ; la cuirasse « ofusca el brillo de la luz febea », et Cortés nous apparaît, avec son gorgerin, « cegando el sol » ; la targe de Suero est « con mil adornos de oro guarnecida... [texte de 1814] », et certaines « templadas piezas » de Cortés sont « guarnecidas de oro... » ; l'épée (« la vengadora fulminante espada ») est, dans l'édition de 1814, « Pendiente de un tahalí bordado en oro », et chez Moratín « pendiente » d'un ceinturon ; le cimier de la « celada » est « de piedras preciosas un tesoro », et Cortés, à son armure, a des « pernos de preciosa pedrería » ; sur le cimier, Suero porte un panache « Do Favonio se mece y se recrea... » ; la salade de Cortés est « con plumages y airón empenachada — Que el céfiro alagaba mansamente... » (« Favonio », à la str. suivante, « el capellar tremola... »). Le panache de Suero est « De plumas blancas... » comme celui de Bradamante (Orlando furioso, I, 60 : un bianco pennocello ha per cimiero...)

La str. 20 décrit en bloc les neuf compagnons de Suero et la 21^e les énumère. Leurs noms sont ceux que Pineda donne au folio 2 v. ; Rivas y ajoute, pour quelques-uns, des épithètes

et modifie parfois la forme du nom ou du prénom : Pero Ríos pour Pedro de los Ríos, Lope Zúñiga pour Lope de Estúñiga... Puis viennent vingt pages (3 dans Pineda); puis la str. 23, qui semble nous transporter en plein *Orlando furioso* avec son char si orné et guidé par un nain, mais qui dérive de Pineda (fol. 19) : « dos grandes e fermosos cauallos que tirauan un carro lleno de lanças con sus fuertes fierros de Milan... Encima... yvan unos paramentos azules y verdes bordados de adelfas con sus flores, y en cada arbol una figura de papagayo, y encima de todo un enano que guiava el carro... ». Le cortège fait trois fois le tour de l'arène (deux fois dans Pineda).

Dans Rivas comme dans Pineda, Suero et Arnaldo ouvrent la série des combats singuliers. Rivas mentionne quinze rencontres semblables, et *tous* les noms qu'il donne se trouvent dans Pineda, avec, parfois, de légères variantes¹. Suivre Rivas dans toutes ces rencontres est chose impossible. Pineda est infiniment plus monotone; la note dominante en lui est la précision, accompagnée de technicisme : c'est un constat dressé par un expert : description des coups portés et reçus, pièces d'armures, incidents litigieux; de temps en temps, une note de fraîche poésie : « regozijando las trompetas el reyr de la mañana... » (fol. 37), « regozijaron los menestriales el aluorada... » (fol. 85). Pour ces rencontres, c'est à l'*Orlando furioso* et à la *Gerusalemme liberata*, peut-être aussi à l'*Amadis* qu'il faut demander les secrets de l'art rivesque. N'oublions pas les romances moresques, dont le recueil de Quintana (t. II, 2-44) fournit à lui seul une provision suffisante, et où Rivas apprenait à décrire les cavaliers avec leurs devises et leurs joutes. Par ailleurs, comme dans toutes les œuvres que je viens de citer, les trompettes sonnent, les cavaliers s'élançant pleins d'ardeur, les lances volent en éclats, la foule manifeste diversément.

1. Le seul nom que je ne retrouve pas dans Pineda est celui de Jofre Cabada; il y a dans Pineda un Jofre Jardin.

J'avais été frappé de la variété des noms sous lesquels Rivas désigne les chevaux ; me rappelant qu'il avait été officier de cavalerie, je n'hésitais pas à attribuer à cette circonstance une virtuosité qui, sur ce point particulier, m'éblouissait. Après avoir lu *Las Naves de Cortés destruidas*, il me fallut laisser choir l'échafaudage savant de mes déductions, et reconnaître qu'ici encore Moratín explique Rivas.

Chez le premier, nous trouvons : Un revuelto pisador castaño ; Fatiga los hijares de un tordillo ; Rige una yegua Pedro de Alvarado ; En potros Xerezanos ; monta un pezeño ; un corcel, cabos negros y melado — Gobiernas ; movía — Un valiente caballo, y con la espuela — Le aflige, y con el freno le oprimía ; una soberbia alfana ; sobre un fuerte bridon azabachado ; Pacheco un vayo arremetiendo alado ; va con escarces, vueltas y reveses — Sobre un potro alazán de treinta meses ; En un rucio rodado muy brioso ; En un caballo negro poderoso ; Batiendo el acicate de ambos lados — Mercado en una remendada pía ; Era alazan tostado, corpulento ; Sobre un potro de Córdoba ligero ; en un rucio rodado.

Et dans le *Paso Honroso* : Un potro cordobés azabachado ; Sobre negros aligeros bridones ; Oprimiendo hermosísimos bridones ; maneja — Un tostado alazán fuerte y ligero ; un tordillo — Oprime audaz ; Un cervuno revuelto muy brioso — Con duro freno rige y avasalla ; mueve — Una yegua más blanca que la nieve ; Fatiga los ijares de un castaño ; Bayo, con cabos negros y brioso ; Rompe el ijar del pisador lozano ; En un fogoso pisador morcillo ; En un tordo hermosísimo ; Sale á la lid en un caballo overo ; De un alazán ligero y poderoso ; En un caballo altísimo y membrudo.

Au soir de la première journée de combats, il y a fête, concert, banquet et danses. « Cenaron muchos caualleros con gran gassajo, — dit Pineda au folio 27 v. — et dāçaron sobre cena... »

Se souvenant peut-être de Garcilaso (Égloga II : con canto no aprendido...) ou de Luis de León (Q., I, 64 : las aves — con su cantar sabroso no aprendido...) ou de Meléndez (B. A. E., t. LXIII, 184^a : Y uniendo de sus tonos no aprendidos...) et encore de Meléndez (*ibid.*, 174^b : Le cantan la alborada — Las parlerillas aves á la aurora...), Rivas raconte que « en no aprendida dulce orquesta — Las aves á la aurora saludaron » (str. 39).

Str. 40 : Salió por defensor... Diego Bazán (cf. Pineda : fol. 27 v. : e luego se armo Diego de Baçan por defensor...) Ce détail, et quelques autres, semblent indiquer que Rivas avait à sa portée le texte de Pineda.

Les str. 53-56 ne figurent pas dans l'édition de 1814. Nous passons, après la str. 52 du chant II, à la str. 2 du chant III.

La str. 4 introduit un géant, Abreo. Retenons ce détail jusqu'à ce que nous arrivions au *Moro Expósito*. Abreo se trouve dans Pineda, mais sans stature gigantesque. Mais il y a géants et géantes dans l'*Orlando* (VI : Ériphile la géante; XI : Roger voit combattre deux chevaliers : L'uno è gigante, alla semblanza fiera; XIII : E deci giganti di crudele aspetto...; XIV : Il re d'Oran, che quasi era gigante...; XV : La sanguinosa stanza — Dove s'alberga un orribil gigante — Che d'otto piedi ogni statura avanza [c'est Caligorant]. Dans ce même chant, deux fils d'Olivier luttent contre le géant Orrile. Il y a, du reste, aux chants XVIII et XXII, un nain...) et dans la *Gerusalemme* (XI, 27 : E quindi in forma d'orrido gigante... XVIII, 35 : Crebbe in gigante altissimo).

Str. 17-18 : portrait de Pero Ríos, « tierno doncel », qui chante ses amours « Al suave y triste son de la vihuela », et ressemble ainsi à « Ortiz, cuya vihuela con su mano... », etc. (Moratin, Q., III, 442).

Voici (str. 20 sq.) « El desgraciado Lope de Ferrara », dont l'âme, l'armure et le cheval sont également endeuillés, et qui évoque de noirs guerriers de l'*Orlando* : (ch. xiv : La soppravesta « è tutta nera. — Lo scudo nero... » [Cf. Rivas, str. 22 : « De triste negro luto se vestía... De negro lleva su broquel bruñido... »]; ch. xix, str. 79 : un cavalier de noir vêtu, sur un cheval noir, sauf une tache blanche à la tête et au pied [Le cheval de Suero a « un lucero en la espaciosa frente... »].).

Dans l'édit. de 1814, nous passons de la str. 23 à la str. 45 : joutes de Suero et de Bueso de Solís. Celui-ci blesse celui-là. Rivas s'inspire librement de Pineda. Une première fois (fol. 40), Suero est touché par Mosen Pero Dauio; mais le fer n'atteint pas les chairs; et Suero rassure le public, en criant : « Non es

nada, non es nada ». Une deuxième fois (fol. 80), Suero est atteint par Juan de Merlo, qui crie ses regrets de l'avoir blessé; les deux nobles joueurs échangent des cadeaux. Nous trouvons dans Rivas une localisation distincte de la blessure : « Destrozóle el siniestro guardabrazo... »; chez Pineda, Suero est atteint d'abord à l'armet, puis au bras droit. Mais Rivas emprunte à son modèle le souci de Suero de rassurer le public et l'esprit de courtoisie qui anime les deux combattants.

Le début du chant IV décrit la tristesse du camp, de D^a Luz et de Suero. Ici se place un épisode inspiré des épopées chevaleresques : Suero a un écuyer, Vanguarda (Pineda disait [fol. 5] : « un faraute que dezian Avanguardia »); il l'envoie demander à D^a Luz de lui permettre de revoir ses beaux yeux, grâce à quoi il sera vite guéri de sa blessure. D^a Luz, conseillée par sa dame d'honneur Elvira, accepte de revoir Suero. Celui-ci, après avoir soigné sa toilette, se présente, s'agenouille... et c'est le moment choisi par le poète pour tracer le portrait de D^a Luz, en quatre strophes qui sont les n^{os} 7 à 10 du chant II dans les Esc. Cast. — Suero se plaint de sa mauvaise fortune. Il est réconforté par D^a Luz qui lui donne sa ceinture pour en bander le bras blessé¹.

Et les joutes reprennent² et, arrivé la str. 40, Rivas intercalait ici, dans l'édit. de 1814, un épisode qu'il a, plus tard, placé au chant III, str. 24 à 44. Pineda offre trois incidents analogues; Rivas les réduit à un seul, qu'il traite différemment. Chez Pineda, on voit d'abord, fol. 33 v., D^a Leonor de la Vega,

1. A partir de 1820, la visite de Suero à D^a Luz, son discours, et la réponse qu'elle lui fait, sont remplacés par un échange de lettres (Cf. *Bibliogr. crit.* Append. III).

2. Str. 39 : « A la siguiente aurora el ronco estruendo
De trompas, añafles y atambores
Llamó al honroso paso, enardeciendo
Los pechos de los nobles justadores... »

Cf. Pineda (fol. 17) : « Al amanecer comenzaron a resonar las trompetas y otros menestres altos, y a mouer y açorar los coraçones de los guerreros para las armas jugar ». De telles notes ne sont rares ni dans l'*Orlando* ni dans la *Gerusalemme*.

avec son mari et D^a Guiomar de la Vega; au fol. 94, Ynes Alvarez de Biezma; au fol. 95, D^a Mencia Tellez et ses deux filles : on leur prend les gants qui leur sont rendus sur l'intervention de Suero. — La dame de Rivas s'appelle Leonor de Castro, épouse Vega, si j'ose dire; mais le poète n'emprunte au chroniqueur que l'idée première de l'incident, le prénom et un nom; il greffe sur cette donnée un épisode chevaleresque, où se sentent les influences de l'*Orlando*, de la *Gerusalemme*, et, pour bien des détails de portraits, de *Las Naves de Cortés destruidas*. Le portrait de Benavente (str. 37-41) utilise du portrait de Cortés certains éléments qu'avait laissés sans emploi le portrait de Suero : « El capellar en el siniestro lado... (38) » (Al hombro izquierdo el capellar tremola... [Q., III, 444]); les mots « lazadas », « cinturón », « rica pedrería », etc... colorent les deux morceaux; il y a dans Rivas des « brazales y grebas buriladas », et dans Moratín « El brazal y esquineña burilada... »; la lance des deux héros a un « pendoncillo¹ ». Les deux chevaux sont également fiers de leurs maîtres :

De tanta gala y tanta gallardía
Ufano, y del jinete que le oprime
El fogoso tordillo que regía,
Las herraduras en el campo imprime,
Y con altos relinchos encendía
El aura... (Rivas, str. 40)

El soberbio animal la clin estiende,
Como quien sabe el dueño que pasea,
Con agudo relincho el ayre enciende,
Y indómito y ufano se pompea (Mor. p. 445)

Le dernier jour du tournoi arrive; la lutte de Suero contre Esberto de Claramonte met fin au *Paso*. Esberto est tué, dans

1. C'est, chez Rivas, « un recamado pendoncillo », semblable au « recamado pendon » que porte Rodrigo, dans la *Fiesta de toros en Madrid*, du même Moratín. Dans cette *Fiesta*, l'origine d'un animal est indiquée par le gazon qu'il a brouté : « No en las vegas de Jarama-Pacieron la verde grama... » Cf. Rivas, str. 44 du ch. iv : « Que del Betis pació la verde grama... »

2. Cf. str. 45 du ch. iv : Y ufano con el alto personaje que lleva...

Pineda, d'un coup de lance dans l'œil, par Suero, « hijo de Aluar Gomez de Quiñones ». Il apparaît comme « desdichado », non comme odieux (fol. 112 v. à 113 v.). Rivas a voulu terminer le *Paso* sur un coup d'éclat. — Comme dans Pineda, la joie est vive de voir mené à bonne fin l'exploit du *Paso Honroso*; comme dans Pineda, les musiques résonnent; comme dans Pineda, Suero adresse aux juges un bref discours pour faire constater qu'il a rempli tous ses engagements. Il ôte lui-même son anneau de fer, sans l'aide du roi d'armes et du héraut que Pineda fait intervenir. Et Rivas couronne son poème d'une octave, la 66^e, qui est de son cru, et dont le dernier vers, comme une belle réplique au 5^e acte d'un drame, achève le tableau d'un trait ferme, bref et joli :

« Alzad, noble Quiñones, sois mi esposo ».

Telles sont les sources qu'il m'a été donné de trouver au premier essai épique de Rivas. L'importance que je leur ai attribuée se trouvera, je l'espère, justifiée par la suite du présent travail. Il est intéressant de voir le poète, dans sa vingt et unième année, prendre pour point de départ et pour base une relation du seizième siècle, qui résume elle-même une sorte d'acte notarié du quinzième; en conserver la ligne générale, les principaux incidents, de nombreux détails, en exclure tant de traits d'une saveur archéologique marquée, mais d'un technicisme prématuré qui ne pouvait encore plaire; et, s'écartant de son modèle, traiter sa donnée dans un style d'épopée chevaleresque et fleurie¹, et s'efforcer de copier ensemble et tour à tour L'Arioste, Le Tasse, Moratín le Père, Luzán, Diego González, d'autres encore. Le poème, dans son entier, reste original, par sa combinaison nouvelle d'éléments connus mais dispersés.

1. Pineda disait, à la fin de son livre : « En este libro, no digo, por huir prolixidad, las galas e invenciones, nin las divisas cō que los cavalleros salieron a las justas ». Rivas a développé cette partie que son devancier avait réservée.

CHAPITRE V

LES SOURCES ÉCRITES : DE 1814 A 1823

ATAULFO. — Celui qui pourra lire les deux actes manuscrits que M. Anduaga conservait en 1922 de cette pièce, nous dira dans quelle mesure Rivas se rapprochait de Montiano¹. Je suis convaincu qu'il devait beaucoup à son prédécesseur, mais c'est là, de ma part, une affirmation gratuite. Sans doute Ataulfo périssait-il poignardé, et la censure pensa-t-elle que ce n'était pas un exemple à proposer aux régicides éventuels.

ALIATAR. — A défaut d'*Ataulfo*, *Aliatar* reste la première pièce de Rivas dont nous ayons le texte. Le sujet pourrait être éminemment national : Aliatar et Alhama ont eu un certain retentissement littéraire en Espagne. En réalité les rares détails à couleur historique que l'on peut relever dans la pièce jurent d'être juxtaposés et sont dépourvus de toute valeur. D'après certaines allusions aux dissensions des « bandos » grenadins, on pourrait se croire aux temps de la « pérdida de Alhama » ; mais D. García, gentilhomme de la cour de D. Sancho à Sevilla, nous ramène à la fin du treizième siècle. En fait, nous avons une tragédie d'amour, et pas le moins du monde un drame historique. Aliatar, gouverneur du château d'Alhama, est amoureux de D^a Elvira, prisonnière chrétienne. Celle-ci, fiancée à D. García, utilise la haine des deux esclaves juifs, Ismán et Caleb, pour faire introduire dans le château D. García, que suivent, à distance, 1.000 fantassins et 100 chevaux. Mais Ismán est amoureux d'Elvira ; il découvre qu'elle n'est pas la sœur de D. García, et il ne songe plus qu'à la perdre. Il y

1. *Discurso II...*, de Don Agustín de Montiano y Luyando... Con licencia. En Madrid : En la Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, Impresor. Año de 1753. — 1 vol. in-8°. *Ataulfo* occupe les pp. 119-242. — Le sujet a été repris par Angel Guimerá dans sa *Gala Placidia*.

réussit en révélant à Aliatar les complots d'Elvira et de García. Vaincu par García, Aliatar rentre au château, poignarde Elvira, et se poignarde lui-même sous les yeux de García, dont les troupes ont conquis la citadelle.

Le poète s'intéresse au jeu des passions : l'amour réciproque et contrarié chez Elvira et García, l'amour déçu et la soif de vengeance chez Ismán, la lutte entre le devoir et la passion chez Aliatar, celui-là proclamé par Zayde, celle-ci attisée par Ismán ; en somme, schéma passionnel d'une tragédie à la fois cornélienne et racinienne. Quand Aliatar parle à Elvira, nous pensons à Pyrrhus s'efforçant d'obtenir, par la prière et par la menace, l'assentiment d'Andromaque ; Zayde morigénant Aliatar, c'est Phœnix rappelant Pyrrhus au sentiment de sa dignité ; quant à Ismán, il est l'une des multiples incarnations de l'humble amoureux sans espoir qui s'efforce de perdre celle qu'il aime, en suscitant contre elle une jalousie meurtrière. Dans *Othello*, Ismán s'appelait Iago... Mais, à ce détail près, *Aliatar* n'a rien de shakespearien¹. La technique en est strictement classique. Unité de lieu : « La escena es en el castillo de Aljama, en un salón de paso » ; unité de temps : « La acción empieza á las ocho de la mañana y concluye antes de medianoche » ; division en cinq actes ; emploi des confidents... La versification est dans le goût des tragédies espagnoles, la *Raquel* de V. García de la Huerta ou *La Condesa de Castilla* de Cienfuegos ou le *Pelayo* de Quintana : des endécasyllabes assonancés avec changement d'assonance à chaque acte. La phraséologie est celle de l'époque, du genre, et, ajoutons-le, celle du poète : le temps s'exprime en de nobles périphrases² ; on voit reparaître le « bridon » (p. 68), la « ronca trompa » (p. 69), la lune « plateada » (p. 37) ou « argentada » (p. 76) ; on y voit surtout une abondance extrême de « hados », de « estrellas », qui dépasse, — fait significatif, — la proportion habituelle dans ce genre de compositions. En résumé, *Aliatar* est une pièce dont

1. *Othello* avait été traduit en espagnol par Teodoro de la Calle, d'après la version française de Ducis.

2. Pp. 26, 36, 37, 50, etc.

les sources sont obscures, mais dont les modèles sont les tragédies françaises et les imitations qu'en ont faites les Espagnols au dix-huitième et au début du dix-neuvième siècles.

Doña BLANCA DE CASTILLA. — Pour cette œuvre, nous n'avons pas même l'espoir, comme pour *Ataulfo*, qu'un heureux mortel pourra un jour en publier des fragments. Y avait-il plus d'histoire nationale que dans *Aliatar*¹. Quelle attitude adoptait l'auteur à l'égard de cette infortunée princesse ? Était-il pour ou contre Don Pedro ? Et dans quelle mesure sa conception de l'histoire sur ce point particulier se rattachait-elle aux nombreuses tentatives antérieures à la sienne ? En l'absence de textes précis, nous ne pouvons répondre à ces questions².

EL DUQUE DE AQUITANIA³. — Rivas a dédié cette tragédie à sa sœur. Il avoue son ambition de chausser le cothurne sophocléen et la nécessité d'avoir un guide pour voler si haut⁴. Ce guide, c'est *Oreste*, mais l'*Oreste* d'Alfieri. Celui-ci jouissait d'une grande vogue en Espagne dans les années qui suivirent sa mort survenue en 1803. En 1807, D. Solís traduisait en beaux vers son *Oreste*, qui était représenté pour la première fois à Madrid, au Príncipe, le 30 mai 1807 ; cette traduction n'était, du reste, publiée qu'en 1815, c'est-à-dire deux ans avant que Rivas composât son *Duque de Aquitania*. Le succès s'en maintenait vivace du temps même que Rivas travaillait à son œuvre, car on la jouait encore au Príncipe de Madrid en juillet 1818⁵.

Rivas connaissait l'*Oreste* de celui qu'il appelle « el ingenio honor de Italia... » Il a peut-être inventé la fable⁶, mais comme Alfieri avait inventé sa *Rosmunda*, inspirée de l'*Antigone* de

1. Il s'agit non de la mère de saint Louis, mais de la malheureuse épouse de Pedro el Cruel. Rivas racontait « De Doña Blanca el fin lloroso » (R., I, 292).

2. Dans *El Alcázar de Sevilla*, le poète ne fait qu'une allusion très prudente aux possibles amours de D^a Blanca et de D. Fadrique.

3. Pp. 95-199 du t. II des *Poesías* de 1820-21.

4. Il se compare au petit de l'aigle, qui ne peut apprendre à voler seul et sans guide.

5. « Crónica científica y literaria », 1818, n° 132.

6. Il y eut bien un Eudes ou Eudon, duc d'Aquitaine, mort en 735, et contemporain de Renaud ou Reynauld (le Reynal de Rivas ?)

Sophocle : en transposant la fable antique dans le Moyen âge ; Moyen âge indiqué, d'ailleurs, par quelques traits peu accentués, le milieu se trouvant sacrifié, ainsi que dans *Aliatar*, à l'élément passionnel. Du *Duque de Aquitania*, nous pouvons presque dire comme Alfieri de son *Oreste*, dans son Examen : « Questa azione tragica non ha altro motore, non sviluppa, nè ammette altra passione, che una implacabil vendetta ». C'est, en effet, une *vendetta* que nous avons ici, mais avec des modalités qui la distinguent de celles de l'*Oreste* antique, de l'*Oreste* italien et de notre Colomba.

Rivas imite Alfieri — et les tragiques français — dans l'économie générale de sa pièce. L'*Oreste*, selon la technique chère à l'Italien, a peu de personnages : cinq protagonistes, des soldats, et la suite d'*Oreste* et de Pylade. Cinq protagonistes chez l'Espagnol, et en outre, le peuple et des gardes. La scène « en un palacio de los Duques de Aquitania » ; l'action, « empieza á mediodia y acaba al anochecer » ; unités strictement observées : Rivas ne fait pas les choses à moitié ; quand il est classique, il l'est à outrance ; nous verrons plus tard s'il est romantique au même degré ... — Les cinq actes sont écrits en endécasyllabes dont l'assonance change à chaque acte.

Les attributions sont les mêmes dans les deux tragédies : L'usurpateur — tyran — meurtrier (Egisthe = Eudon), son soutien (Clytemnestre = Linser), la fille du mort (Electre = Elisa) avec son frère vengeur (*Oreste* = Reynal), un personnage ami du vengeur (Pylade = Arnaldo). Le schéma de la *vendetta* est le même, *grosso modo*. Inutile de dire celui d'*Oreste*, conforme à la tradition ; voici *El Duque de Aquitania* : Eudon a fait tuer son frère et enchaîner au loin son neveu Reynal pour régner sur l'Aquitaine. Reynal revient sous un faux nom, soulève le peuple contre Eudon, qui se tue. M. E. A. Peers a noté quelques ressemblances de détail entre les deux tragédies et confronté des passages intéressants ; il faut noter aussi de nombreuses différences et se demander d'où elles viennent. Reynal ne se fait connaître de sa sœur Élisabeth qu'au III^e acte, et pour la rassurer. *Oreste* tue Egisthe, mais Reynal ne tue pas Eudon.

Élisa est bien la sœur de Reynal, mais elle n'a pas du tout le splendide et tragique rôle d'Électre : c'est une victime larmoyante. Rivas, ici comme en bien d'autres points, s'éloigne d'Alfieri et se rapproche de Rivas, du Rivas qui a écrit *Aliatar*. *Aliatar* et ses modèles, autant qu'*Oreste*, sont les sources du *Duque de Aquitania*.

Eudon et Aliatar veulent se faire épouser de leur captive; ils pensent, si la douceur échoue, en appeler à la violence : « Apelaré al poder y á la violencia » dit Eudon, et Aliatar avait déjà dit : « ... abrumada de férreos eslabones, — Acabará su vida en duro encierro ». — Zayde avait morigéné Aliatar; Linder morigène Eudon : « ¿El cuello rindes — Del blando amor á la servil cadena? » Mais Linder n'est pas seulement Zayde; il est aussi Ismán; car Rivas a appris, à l'école d'Alfieri, à concentrer l'attention sur un petit nombre de personnages. Linder, amoureux d'Élisa, repoussé par elle, songe à la perdre en excitant la haine d'Eudon : il révèle au tyran que le jeune chevalier Clonard, — lequel est venu annoncer la mort de Reynal, comme Pylade avait annoncé à Égisthe la mort d'Oreste — est Reynal lui-même, qui comploté contre lui; de même, Ismán avait révélé à Aliatar la véritable identité de García. Aliatar s'enflamme davantage à voir le dédain d'Elvira.

De esta cautiva,
El honrado desden me abraza el alma.
¡Con cuánta dignidad!... ¡Con qué nobleza
Resiste mi cariño!...

Et Eudon dira :

...Con su esquivaza,
Con su altivo desden mas me cautiva.

Au dénouement, il se produit, comme dans *Oreste*, un revirement populaire contre l'oppresser en faveur du vengeur; comme dans *Aliatar*, le personnage odieux, se voyant vaincu, se tue de sa propre main. Mais Elisa survit, tandis qu'Elvira meurt¹.

¹ A noter, dans *El Duque de Aquitania*, une abondance aussi grande

En terminant cette rapide étude des sources et modèles de *El Duque de Aquitania*, remarquons un premier spécimen, chez Rivas, de ces « tyrans abstraits » mis à la mode par Alfieri¹. Il s'ensuit l'emploi d'une phraséologie tyrannicide qui trouvera son plein développement dans *Lanuza* en 1822, à la faveur de circonstances politiques spéciales². Mais ce n'est pas dans *Oreste* que nous relevons les modèles de cette phraséologie; elle procède d'une autre pièce d'Alfieri, intitulée *Bruto primo* que Rivas put lire dans le texte, s'il a bien écrit sa pièce en 1817, comme il le dit, ou dans la traduction célèbre qu'en donna Saviñón sous le titre de *Roma libre*, et dont la vogue fut énorme en 1820-23. Je penche pour la 1^{re} hypothèse, encore que Rivas ait pu remanier son texte en 1821, lors de l'impression; la tyrannophobie de *El Duque de Aquitania*, exprimée en 1817, l'année même où il écrivait la poésie *Al Rey Nuestro Señor* (R., I, 293 sq), serait donc d'inspiration purement littéraire, conventionnelle, et se différencierait nettement de celle qui éclate dans *Lanuza*.

Ainsi, *El Duque de Aquitania*, dans sa médiocrité, offre un mélange de plusieurs influences : celle d'Alfieri, très sensible dans le ton plus déclamatoire, dans le schéma dramatique, dans l'esprit qui anime certaines parties de la pièce; et celles qui ont présidé à la naissance d'*Aliatar*. En fait, l'antique et sévère tragédie de la vengeance, guidée par la fatalité, et qui gardait une belle sobriété dans la *vendetta* du dramaturge italien, s'édulcore au contact d'une banale histoire d'amour chez le

que dans *Aliatar* de « suerte », « hado », « destino », « estrella », et autres manifestations de la fatalité. Certes, l'*Oreste* d'Alfieri finissait sur une exclamation analogue : « Oh dura — D'orrendo fato inevitabil legge ! » Mais, chez Rivas, c'est une nouvelle manifestation d'une prédilection singulière.

1. « los tiranos abstractos de Alfieri », dit Menéndez y Pelayo (*Estudios de crítica literaria*, t. V, p. 471).

2. Arnaldo : « el miedo — Siempre fué patrimonio de tiranos » (p. 154). — Reynal : « Los tiranos — Nunca tienen poder que los liberte, — Cuando hay virtud y un decidido brazo » (p. 156). — Reynal : « Tirano : ven ¿ Adonde estas tirano ? » (p. 198). — Arnaldo : « El justo cielo siempre á los tiranos — Fin tan horrendo, inexorable guarda » (p. 198).

poète espagnol, qui ne sait même pas renoncer à l'emploi des pires moyens du mélodrame¹.

MALEK-ADHEL. — Rivas, plein de franchise et de modestie, attribue à M^{me} Cottin tout le mérite de sa pièce, dont il ne revendique pour lui-même que les faiblesses : « Suyo es el argumento — écrit-il dans son *Advertencia* — suyas las situaciones, suyos los caracteres, y suyo [*sic*] la mayor parte del diálogo; y míos solamente el plan dramático, los versos y alguna que otra escena, tal vez las más endebles. Finalmente, si hay bellezas en Malék-Adhél son de aquella insigne francesa, y todos los defectos son míos ». L'œuvre de M^{me} Cottin s'appelle *Mathilde*² et a obtenu en Espagne un succès très prolongé³ et

1. Reynal veut se faire reconnaître d'Arnaldo, il lui montre une cicatrice et une croix; mais soucieux d'originalité, Rivas transforme cette *croix-de-mère* en *croix-de-mon-père*!

« Mira esta cicatriz, que tu desvelo
Me curo de la flecha silvadora
Que en Jope recibí. Mira en mi seno
La cruz pendiente que me dio mi padre
Al salir al combate. » (p. 127.)

2. Je l'ai lue dans les *Œuvres complètes de M^{me} Cottin*... nouvelle édition... Paris, Ledentu, 1820. *Mathilde* (c'est le seul titre qu'y porte le roman) occupe les pp. 159 à 219 du tome VIII (où elle est précédée des 158 pp. d'un *Tableau historique des Croisades*) et les tomes IX (292 pp.), X (294 pp.) et XI (285 pp.). Ce sont de petits volumes in-16.

3. Dans le t. XV de « *El Censor* » (fin 1821), Lista fait un compte rendu élogieux de la traduction espagnole de *Matilde*, publiée à Madrid en 1821, par M. B. García Suelto. Le 5 mars 1835, on vend encore *Matilde, ó memorias sacadas de..* etc.; la « *Revista española* » (Mensajero de las Cortes) de ce jour-là parle d'une suite, *Matilde en el Monte Carmelo*, écrite par Vernes de Lau. En janvier 1836, nous lisons, à la chronique des spectacles de cette même « *Revista española* », que *Malek-Adhel* constitue un numéro du *Circo Olímpico*. Sous quelle forme? je l'ignore. — En 1842, Juan Valera, étudiant à Granada, voyait, dans sa pension de famille, « diez ó doce cuadros de litografía, iluminada, representando las aventuras de Matilde y Malek-Adel y las de Pablo y Virginia » (*Mariquita*, t. XIII des « *Obras completas* », p. 48). — « *El Corresponsal* » du 8 octobre 1842 annonce la 20^e livraison de *Matilde ó las Cruzadas*, édition illustrée de 300 gravures (1^{re} livraison : du 5^{juin} 1841). — En mars 1863, on jouait à Madrid avec succès une « *Zarzuela* » intitulée *Matilde y Malek-Adhel*, œuvre de Frontaura, avec musique de Oudrid et Gaztambide, où les deux personnages de M^{me} Cottin ne fournissent d'ailleurs qu'un accessoire;

qui dut être très vif pendant les quelques années qui suivirent sa publication. La première édition française parut en 1805; l'auteur travaillait à son œuvre depuis trois ans, c'est-à-dire depuis 1802; en 1803, elle était aux eaux de Bagnères-de-Bigorre, et on la rencontrait dans un salon que fréquentait M^{me} de Montijo, la grand'mère de l'Impératrice Eugénie; peut-être M^{me} de Montijo parla-t-elle de M^{me} Cottin dans la famille des Rivas; peut-être, ayant connu l'auteur de *Mathilde*, recommanda-t-elle le roman au poète en quête de sujets... Mais, même sans cette circonstance, il n'est pas surprenant que Rivas ait eu « casualmente » entre les mains un livre si connu¹. Quoi qu'il en soit, il l'a lu et en a tiré tout son *Malek-Adhel*, comme le prouve l'aperçu suivant, où je néglige d'infimes détails :

Mathilde explique à Hugo, prince de Tibériade, que Saladin laissera l'empire de Jérusalem à son frère Malek-Adhel pourvu qu'il épouse Mathilde (XXXV)². Évêques et légats discutent en secret depuis huit jours la question du mariage de la princesse chrétienne avec un musulman; la décision sera prise aujourd'hui. Hugo fait l'éloge de Malek, qu'on ne peut voir sans l'aimer (M^{me} C. nous dit [chap. XXVIII] que le comte Hugues de Tibériade, pendant plusieurs années prisonnier de ce prince, « le chérissait pour sa valeur, sa générosité, et... pour toutes les vertus qui faisaient de lui un prince accompli..., aussi ne parlait-il jamais de son bienfaiteur qu'avec un feu et un enthousiasme qui expliquent assez le plaisir que Mathilde trouvait à l'entendre »).

Encouragée par cet éloge, Mathilde se raconte et nous met ainsi au courant des antécédents de l'action, en six pages que Hugo coupe de brèves exclamations, comme il convient à tout bon confident de tragédie, pour permettre au protagoniste de reprendre haleine. En ces six pages, Mathilde résume les 27 pre-

1. Le détail relatif à M^{me} de Montijo provient d'une coupure de journal qui accompagne le tome I des œuvres de M^{me} Cottin, appartenant à la Bibliothèque de la ville de Toulouse.

2. J'indique en chiffres romains le numéro du chapitre de *Mathilde* qui a inspiré Rivas.

miers chapitres de M^{me} C. : elle fut faite prisonnière par Malek, qui s'éprit d'elle ; elle a cherché à fuir de Damiette, est allée avec cent chevaliers chrétiens sur les bords de la Mer Rouge, à la recherche d'un saint cénobite ; elle s'est confessée à lui, il l'a réconfortée ; une troupe d'arabes a fait un grand massacre de chrétiens ; Malek vient à leur secours et les sauve. Méprisant ses blessures, il ne s'occupe que de Mathilde :

Solo cuida de mí...

Me acomoda

En su caballo de sudor cubierto
Y me aleja veloz de aquellos sitios
Do me llevara mi destino adverso.

Al asomar la plateada luna
En la abrasada arena del desierto
Me hallo de inmensa soledad cercada,
Y de pavor y hondísimo silencio...

Il ne voit que Mathilde.

Il la pose sur un cheval superbe... et... s'éloigne au grand galop de cette scène de carnage (XXXI).

... ces sables enflammés...

La lune éclaire un sol aride et nu... Le silence règne au désert...

Un autre danger trouble le retour de la troupe : la menace du simoun ; ici, Rivas fond en un seul deux épisodes de M^{me} C. (ch. XIX et XXII). — Les guerriers de Malek s'écrient

Que el amor de su gefe á una cristiana
Con tales plagas castigaba el cielo.
Y fanáticos...

Troublée par la frayeur et le fanatisme, la troupe entière fait entendre que tant de malheurs ne leur sont envoyés que pour les punir des soins extraordinaires qu'on les force de prodiguer à une chrétienne.

Rivas s'écarte de M^{me} C. quand il montre Malek combattant ses guerriers : « Y mata, y atropella, y todos ceden ». Les guerriers abandonnent Malek épuisé et Mathilde « yerta » (« sans mouvement » [XXII]). Et Mathilde, dans cette solitude à deux où Malek se montre si respectueux de son honneur, cède à ses instances et s'engage par un serment solennel de n'appartenir qu'à lui ou à Dieu (XXII).

Douze vers nous disent ensuite ce que M^{me} C. raconte en cinq longs chapitres : le retour à Damiette, le départ pour Ptolémaïs, sous la garde des cent chevaliers de la Vierge commandés par

Josselin de Montmorency, qui périt sous les coups des musulmans.

En ce moment, sur le désir de Mathilde (XXXIX), Malek est à la recherche de l'évêque Guillaume, lequel est lui-même à la recherche de Malek (XXXIII). Mais voici Richard, Lusignan, roi de Palestine, et des princes chrétiens; Richard a promis à Lusignan la main de sa sœur; Mathilde se dérobe. Elle demande que le concile soit suspendu jusqu'à l'arrivée de Guillaume.

Je ne puis examiner avec la même attention les autres actes : il serait aisé de montrer la source de chaque situation, presque de chaque réplique¹. Le 2^e acte met en présence chez Mathilde, la princesse et Malek, puis Lusignan; Guillaume y vient raconter sa captivité à Jaffa, d'où Malek l'a tiré (XLI et XLIII); il part pour le concile.

Au III^e acte, Richard insiste auprès de Mathilde pour qu'elle accepte d'épouser Lusignan. Hugo vient raconter que Lusignan et Malek se querellent à la porte; il faut que Richard aille les apaiser (XLI). Malek et Mathilde se retrouvent seuls; leur entretien est interrompu par le furieux Lusignan. Hugo apporte la décision du Concile, qui s'est rangé à l'avis de Guillaume : Mathilde n'épousera pas Malek, à moins que celui-ci, dans les trois jours, n'ait abjuré sa religion, à quoi Malek indigné répond qu'il n'a pas besoin de trois jours pour savoir qu'il ne trahira pas les siens (Cf. M^{me} C., chap. XLII : « croit-on que j'aie besoin de trois jours pour me décider à ne pas commettre une perfidie? ») Dans *Mathilde*, la princesse assistait sans être vue à l'entretien de Guillaume, Malek, Richard, Lusignan, etc.; dans *Malek-Adhel*, Mathilde est présente au récit de Hugo; Guillaume arrive ensuite, et Malek rejoint les siens.

Au IV^e acte, Hugo remet à Mathilde un billet de Malek; il

1. M. E.-A. Peers a du reste opéré quelques confrontations dans son *Rivas : a critical study*, pp. 167-185. On pourrait les multiplier. Par exemple, Guillaume raconte qu'il a été à Jaffa, « chargé de chaînes »; et Rivas de traduire, en ajoutant une de ses épithètes favorites : « De horrissonas cadenas abrumado »; etc...

contient les paroles que, chez M^{me} C., Malek disait à la dérobée à Mathilde placée derrière une tenture : il lui rappelle le serment du désert, et lui demande de le rejoindre au monument funéraire de Montmorency. Les termes sont les mêmes dans les deux cas; il jure d'y mourir si elle ne l'y rejoint pas. La suite de l'acte montre Guillaume prêchant la résignation à Mathilde (XLIII), Richard lui enjoignant d'épouser Lusignan (XLIII et XLIV), Guillaume intervenant en vain pour qu'on respecte sa volonté.

Le V^e acte concentre l'énorme matière des chapitres XLIV-LIV. La description du décor n'emprunte à M^{me} C. que la lampe qui éclaire le sépulcre de Montmorency (XXXVIII); Rivas ajoute des dépouilles militaires et des trophées. — Malek s'adresse à Montmorency en un monologue dont l'idée première est dans les paroles que prononcent devant sa tombe, au chapitre XXXIX, Mathilde et Malek, prenant l'un après l'autre le héros défunt à témoin de leurs sentiments. — Voici Mathilde, toute agitée d'être auprès d'un impie contre le gré de tous (XLIV : « J'y suis malgré mon frère, mon devoir et mon Dieu! »). Malek essaie (comme chez M^{me} C., XLIV), de l'arracher à tous ses périls. Elle promet de le suivre, mais il doit s'engager à la conduire au Carmel (XLIV)¹. — Lusignan, avec deux écuyers, surgit et veut emmener Mathilde (chez M^{me} Cottin, c'est Guillaume qui survient, et l'action peut être prolongée pendant plusieurs chapitres mouvementés); Malek, qui s'était dissimulé à la prière de Mathilde, sort de sa cachette et se fait connaître en des termes qui rappellent *El Duque de Aquitania* :

REYNAL : ¿Saber quieres quien soy?... Soy ... quien tu sangre
Beber anhela ansioso... (*El Duque de Aquitania*, 177.)

MALEK : Yo soy Malek-Adhel, yo tu enemigo
Mas implacable, mas feroz, que anhela
Beber tu sangre vil. (*Malek-Adhel*, 303.)

1. Dans le roman, Mathilde rencontre deux fois Malek au sépulcre de Montmorency.

Lusignan répond en le faisant tuer par ses écuyers. Un écuyer aussi, dans le roman, tue trahitressement Malek qui vient de blesser Lusignan en un combat loyal. Richard abandonne Lusignan après ce geste si peu chevaleresque (LIV). Mathilde annonce son intention de se retirer au Carmel (ce qui est réalisé aux chap. XLV sq. du roman), et Guillaume prononce quatre vers qui devaient faire, dans leur simplicité, grand effet au théâtre, pendant que le rideau tombait lentement...; mais ils donnent une note chrétienne bien grêle, si on les compare aux amples développements qui accompagnent et suivent, dans *Mathilde*, la conversion et la mort de Malek-Adhel.

Rivas était donc fondé à dire qu'il avait emprunté à M^{me} Cottin toute la matière de sa tragédie. Mais peut-être aurait-il dû écouter les « intelligentes » qui le dissuadaient de s'attaquer à un tel sujet. Sans doute comprenaient-ils que la luxuriante abondance du matériel romanesque n'entrerait jamais dans le cadre étriqué de la tragédie classique. De longues pérégrinations, de multiples incidents, des captivités, des combats, des fêtes, des tournois, des assemblées : un Lope de Vega aurait pu faire un choix dans cette bigarrure et en tirer une comedia chargée de couleurs chatoyantes et de coups de théâtre. Mais la comedia n'est pas encore l'idéal de Rivas : dans le roman de M^{me} Cottin, il reste insensible — pour l'instant du moins — à la couleur locale diversifiée par le contact de deux mondes, de deux religions, de deux civilisations; il laisse de côté tout le romantisme du cadre, des sentiments et de l'expression, et il ne s'efforce que de « reducir a cinco actos, a un solo lugar y a doce o catorce horas de tiempo, una accion de novela de cinco o seis años de duracion, complicada con mil incidentes importantísimos, que llena tres tomos abultados ». Et il y réussit¹; mais à quel prix!

1. L'unité de lieu est respectée, malgré le 5^e acte, qui a pour théâtre le tombeau de Montmorency, près de Ptolémaïs, alors que les quatre premiers se déroulent « en un salon del palacio de los reyes cruzados ». — Quant à l'unité de temps « la accion empieza al amanecer, y concluye a media noche ».

Obligé de renoncer à presque tous les incidents romanesques, de resserrer dans de froids *réécits* ce que le genre tragique lui interdit de *faire voir*, il ne lui reste que la ressource de présenter, selon la formule racinienne, une crise et sa solution. La crise pouvait être un point critique de l'action, ou un point critique de l'évolution psychologique; ici la crise est double. Il y a un conflit de religions, si fréquent dans la littérature espagnole¹; le mahométan Malek épousera-t-il la chrétienne Mathilde? Oui, si le concile permet à Mathilde d'épouser Malek, resté fidèle à son Dieu; oui encore, si Malek, mis en demeure d'abjurer, y consent; alors tout s'arrange, et la pièce tourne à la tragi-comédie. Mais aucune condition n'est remplie, et la tragédie se développe.

L'intérêt en serait grand s'il reposait sur l'évolution d'un sentiment, si l'on pouvait espérer et désespérer tour à tour de voir Malek ou Mathilde renoncer à leur foi. Mais ce problème psychologique ne se pose même pas chez Rivas et ne peut pas se poser; car le faible délai que l'auteur s'octroie s'oppose à l'analyse lente et méthodique d'un sentiment en voie d'évolution : ni Mathilde ni Malek ne peuvent, sans devenir odieux, manquer à leur devoir. Chez M^{me} Cottin, l'évolution psychologique de Malek se poursuit tout au long du roman, et le héros musulman devient chrétien *in extremis* (I.III)². A défaut de ce drame de fine psychologie, Rivas nous conte, comme dans *Aliatar* et dans *El Duque de Aquitania*, la rivalité de deux hommes qui se disputent l'amour d'une femme, et la résistance de cette femme — éplorée et larmoyante — à l'amour qu'on veut lui imposer. En somme, à cause du genre choisi par lui, Rivas n'a tiré d'une belle matière, riche en éléments poétiques et en éléments dramatiques, qu'une tragédie conven-

1. Surtout dans le roman : Cf. *Gloria*, de Pérez Galdós.

2. Pourquoi Rivas a-t-il intitulé sa tragédie : *Malek-Adhel* et non pas *Matilde*? En vertu, sans doute, d'un secret penchant à faire d'un héros le centre de ses œuvres qui toutes — sauf *D^{ra} Blanca*, *Florinda* et *La Morisca de Abjuar* — ont pour titres des noms d'homme. En fait, la pièce de Rivas devrait s'appeler *Matilde*, et le roman de M^{me} Cottin *Malek Adhel*.

tionnelle et froide, et conforme de tous points au canon admis.

POESÍAS. — *El Duque de Aquilania* et *Malek Adhel* forment, avec *El Paso Honroso*, le tome II des *Poesías* imprimées par Sancha en 1820; le tome I contenait les pièces lyriques. Leur examen confirme ce que le recueil de 1814 nous avait appris sur les sources et les modèles de Rivas¹.

Les sept pièces antérieures à 1814² ont l'inspiration et la facture du premier recueil : elles ont été écrites avec les mêmes modèles sous les yeux ou dans la mémoire. On y retrouve le thème de l'ambition : l'arbre devenu vaisseau et brisé par la tempête (*Soneto* : *misero leño...*), l'arbre orgueilleux abattu par l'ouragan (*Soneto* : *Gallardo alzaba...*) et des fadaises amoureuses...

Dix pièces du recueil n'ont jamais été rééditées par Rivas³. Laissons les fadaises banales inspirées par Silvia (*Romance* : *Los sombreros y cayados...*) ou Lesbia (*Letrilla* : *Lesbia, ingrata Lesbia, d'une facture toute gongoresque*). — Voici une fille qui se plaint à sa mère de son mal d'amour (*Letrilla* : *Mal haya quien sabe...* — Cf. Góngora, Q., III, 173 et 175); voici un délicieux pastiche de Góngora : *Romance corto* : *Hermana Juanilla...* (Cf. Góngora, Q., III, 177 : *Vida del Muchacho. Hermana Marica...* »). — Banalités sur le tyran et l'homme vertueux (*Soneto* : *La parda nube*). — Opposition entre la simplicité bucolique et les palais dorés où loge le vice (*Soneto* : *Quédate á Dios...* — Cf. entre autres sources, Horace, Odes, II, 18 : *Non ebur neque aureum...*).

La plus intéressante de ces dix pièces non rééditées par Rivas, c'est une *Oda* : *A las Artes, después de la paz*. Chanter les Beaux-Arts n'était pas une nouveauté dans la littérature espagnole. Nombreuses étaient les réunions célébrées par la

1. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages du tome I de l'Édit. des Esc. Cast.

2. Voir *Bibliogr. crit.* [n° 89]. Ces poésies commencent dans Esc. Cast. I, aux pages 183, 187, 191, 193, 195, 197, 227.

3. Les n° 8 incl. à 17 incl. du n° 89 de ma *Bibliogr. crit.*

Real Academia de San Fernando, pour les distributions de prix ou tout autre objet; et dans toutes ces réunions on lisait des vers en l'honneur des Beaux-Arts¹.

Visiblement, Rivas a lu les odes de González, de Meléndez et de Gallego. Le mouvement du début :

Alzad, alzad la marchitada frente
Con radiante esplendor, hijas del cielo...

rappelle González :

Levanta ya del suelo,
El rostro lagrimoso,
Virtud, hija del cielo, dón divino...

Le moment est bon pour les arts; partout, des triomphes, des victoires, des héros : riches sujets qu'il faut éterniser. Cette idée reviendra dans les dernières strophes (elle est aussi dans Gallego) :

¡Qué! ¿No oís el rumor de tanta hazaña
La ancha esfera llenar de polo á polo?
Ellos harán eterno vuestro nombre,
Vosotros su valor...

Et Rivas de passer en revue, comme González, la peinture, la sculpture et l'architecture.

La peinture : O divina pintura, ilusión grata... (Gonz. : O divina pintura... — Mel. : O divina pintura, ilusión grata... Le vers de Rivas est sans doute une simple réminiscence). Rivas évoque « el grande Urbino » (Mel. : el grande Urbino), le pinceau aimable de Corregio (Gall. : al Corregio sus gracias pida), le coloris de Titiano (Gall. : brillo á Tiziano); il rap-

¹ Voir notamment V. García de la Huerta, B. A. E., t. LXI, p. 215^a (date : 3 juin 1763), p. 219^a (25 juillet 1778), 233^a (17 juillet 1784); Meléndez, B. A. E., t. LXIII, p. 219^b (14 juillet 1781 : para la distribución de premios generales de Pintura, Escultura y Arquitectura), p. 231 (14 juillet 1787); J.-N. Gallego, B. A. E., t. LXVII, p. 406^b (24 sept. 1808). En dehors de ces cérémonies, F. Diego González avait écrit une ode *A las nobles artes* (B. A. E., t. LXI, p. 185^b), et Arriaza un chant didactique *A las nobles artes* (B. A. E., t. LXVII, p. 116^b) et en outre un *Rasgo didáctico* (*ibid.*, p. 117^b) qui servit dans une exposition de l'Académie en 1826, et où on trouve des souvenirs de J.-N. Gallego.

pelle la toile de Raphaël : *Tabor* (Mel. : en su *Tabor* famoso), la victoire d'Arbelles (Mel. : La faz de la impía guerra, que indignada, — Al carro, brama, de Alejandro atada...); Rivas incite la peinture à célébrer « la española independencia », il montre « la gala muchedumbre... — Darse á la fuga... » (Gall. : El galo, aquí, medroso, — Huye...).

Il passe à la sculpture, en une transition dont le mouvement

¿Mas qué animado mármol se presenta
A ser admiración y pasmo mío?

rappelle Meléndez (p. 232) :

Mas yo del marmol mudo,
Del marmól espirante arrebatado,
Dó volverme no sé. Por cualquier parte
Un numen halla atónito el deseo;
Aquí extasiado veo...

Comme Meléndez l'avait fait en deux strophes (p. 221), Rivas — qui mêle en une même strophe des inspirations puisées à deux odes distinctes de Meléndez, — décrit l'Apollon Pythien ou du Belvédère, en une seule strophe, avec moins de divagations, avec une précision qui révèle le technicien, l'artiste habitué à voir, et qui annonce la description qu'il fera de Charles-Quint, dans *Un Castellano leal*, d'après le portrait de l'Empereur par Titien :

Alma y vida le das, noble escultura
Al bronce y mármol : tu cincel divino
Vivos tiene los héroes ya pasados :
Por tí presentes son, y por tí dura
Su ademán y su encanto peregrino...
Eterniza los ínclitos varones,
Que de virtud y de constancia armados... etc...

Lisons González :

Por tí son conservados
Los héroes celebrados
De la virtud...
Y tu diestro cincel los eterniza...

et Meléndez (p. 232) qui avait peut-être lu, en manuscrit, l'ode de González :

Tú á la materia fría
Dar sabes vida y movimiento blando,
Y haces eterno al ínclito guerrero...

Rivas demande à la sculpture d'éterniser divers héros espagnols :

Il passe ensuite à l'architecture; le temps efface tout, les villes sont détruites; mais grâce aux débris d'architecture, qui en subsistent, leur nom survit dans la mémoire des hommes. Meléndez l'avait dit (p. 233), après avoir allégué longuement (p. 232) l'exemple de Palmyre. Et c'est à l'exemple de Palmyre que Rivas demande, brièvement, d'étayer son développement du lieu commun. Il conclut en demandant à l'architecture d'immortaliser les gloires espagnoles : les héros du 2 mai, par un obélisque; Cesar augusta (Gall. : á Augusta veo...); Gerona (Gall. : Cataluña indómita).

En résumé : une inspiration venant de Gallego pour la partie espagnole, de González et de Meléndez pour les généralités; des broderies sur un thème rebattu, qui se développe dans un cadre imité de González, et nourri d'emprunts faits à une ode de González, à deux de Meléndez, à une de Gallego : voilà l'étrange résultat auquel aboutit une analyse méthodique de cette curieuse composition. Il semble impossible que toutes les traces que l'on y retrouve de ces quatre odes ne soient que des réminiscences de lectures échelonnées et lointaines; il semble plutôt qu'ayant à traiter un sujet, le poète, comme pour se créer une atmosphère propice à l'élaboration poétique, ait lu ou relu quatre odes qu'il connaissait sur le même sujet, et d'où il est passé, à son insu, dans sa propre composition, ce que nous avons vu. Comme il avait à ce moment-là plus de vingt-trois ans¹, nous sommes fondés à dire que longtemps après avoir dépassé l'âge des débuts et des imitations puériles.

1. Voir *Bibliogr. crit.*, loc. cit.

Rivas reste fortement assujetti à une formule d'art où l'imitation des modèles tient une grande place, et qui témoigne chez lui d'une étonnante plasticité d'esprit.

Je n'ai rien dit de certaine phraséologie qui apparente cette ode aux pièces patriotiques du recueil de 1814 et aux deux odes qui célèbrent le triomphe de l'Espagne¹. Dans ces deux dernières, Rivas se montre sensible aux mêmes influences que nous avons déjà notées. — Une autre des poésies, *El Tiempo* (309) développe le lieu commun du pouvoir du temps, elle évoque de semblables développements d'Herrera (Q., I, 130), de Rioja (*id.*, 178), Quevedo (*Roma antigua y moderna*, Q., III, 215) et tant d'autres... — Une épître familière à Vargas y Ponce est plus originale, encore qu'on y puisse sentir, en un passage des pp. 288-290 (description de la chasse, évocation de la biche qui pleure), une influence de Cienfuegos (*El Otoño*, B. A. E., t. LXVII, p. 17), qui se souvenait lui-même de Phèdre (Fables, I, 12)². Quelques pièces courtes expriment des fadaises : effets d'une beauté sur la nature, pouvoir des yeux, cruauté des belles; le tout fort insignifiant³.

Mais le groupe le plus important et le plus intéressant est constitué par les poésies inspirées par Olimpia (I, pp. 321-393 et II, pp. 9-33). Là, l'étude des sources est simplifiée; ce n'est pas que l'on ne puisse trouver l'origine ou le modèle de nombreuses formules banales, de clichés érotiques ou mythologiques, de comparaisons usées; toute une pièce même est, de l'aveu de Rivas, imitée de Pedro de Espinosa (*Adelfa*. — *Egloga* : I, p. 255)⁴; toutefois, il faut reconnaître que la sincérité de l'inspiration conduit l'auteur à une expression en gé-

1. *España triunfante* (R., I, 261); *Al mismo asunto* (*Ibid.*, 269).

2. Rivas avait aussi décrit la chasse dans deux pièces de son premier recueil : *Epístola* de la p. 13, et *Egloga* de la p. 19. Cf. aussi J. Musso y Valiente, B. A. E., t. LXVII, 736. *La cierva herida—La faz levanta llorosa...*

3. Notons une certaine parenté entre le *romance* de la p. 315 et celui d'Esquilache, Q., III, 334; entre la fin du *romance* de la p. 277 et Villegas, Q., I, 362.

4. Par exemple, dans cette *Eglogue*, on trouve à la p. 62 le vieux thème des effets d'une beauté sur la nature. S'il répète les autres, Rivas se répète aussi lui-même : comparer la p. 278 et la p. 362.

néral plus spontanée, moins soumise au jeu des réminiscences. Nous sommes encore loin, quoi qu'en dise le paradoxal J. Valera¹, de la poésie « vécue » telle que la pratiqueront les naturalistes ; mais il est certain que la force du sentiment l'a soustrait, dans une large mesure, aux influences livresques. Par ailleurs, nous sommes en 1819-1820, Rivas a vingt-huit et vingt-neuf ans, et son idéal littéraire, ses modèles, ne semblent pas différents de ceux qu'il avait dix ans plus tôt, ni sa technique autre ni meilleure. La dernière œuvre qu'il composera avant l'émigration et qui est destinée au théâtre, nous amènera aux mêmes conclusions.

LANUZA. — Cette pièce se rattache par mille traits aux écrits de la première période : détails du style, mots et expressions, quelques thèmes² : « con ronca furia y pavoroso estruendo » (101), « derrocados fueros » (103), « el injusto filo de la parca... » (104) « la mustia vejez » (105), « cargarnos de horrisonas prisiones » (109) et « abrumada de pesados hierros » (185), [Cf. *Malek-Adhel*, p. 243 : « De horrisonas cadenas abrumado »], etc... etc... — *Lanuza* se rattache à *El Duque de Aquitania* par sa fureur tyrannicide, qui s'exprime avec une telle fréquence que toute citation serait oiseuse. — *Lanuza* se rattache aux pièces antérieures de l'auteur par sa facture : une action qui « empieza al amanecer y acaba al ponerse el sol » ; l'unité de lieu respectée dans le cadre de l'unité de ville : quatre actes dans un salon, un acte sur la place publique. La concentration de l'intérêt sur un petit nombre de personnages rappelle la technique d'Alfieri ; d'Alfieri, aussi, Rivas semble avoir gardé l'emploi du « traître », dont le rôle était tenu dans *Aliatar* par Caleb, dans *El Duque de Aquitania* par Linder, dans *Malek-Adhel* par Lusignan, et qui est dévolu à Lara dans *Lanuza* ; ces traîtres ne sont pas punis, comme dans tout mélodrame populaire, ils sont un des rouages essentiels de l'action et l'acheminent vers des fins tragiques.

1. *El Ateneo*, 1888, p. 139.

2. Les numéros renvoient aux pages du tome V des Esc. cast.

Mais *Lanuza* contient d'importantes nouveautés. Les pièces antérieures faisaient songer souvent à du Racine revu et dramatisé, parfois même « mélodramatisé » par Alfieri ; il y a bien, dans *Lanuza*, une Elvira qui voudrait être tendre comme si elle était racinienne ; mais elle reste aussi triste et plaintive que les autres héroïnes rivesques ; et dans l'ensemble, ce n'est pas à Racine que l'on pense, mais à Corneille. *Lanuza* est une tragédie historique ; nous avons vu à la faveur de quelles circonstances politiques elle est née, circonstances qui lui donnent sa tonalité littéraire, son emphase, ses tirades déclamatoires pour la liberté et contre les tyrans : et c'est sans doute à la pratique des assemblées politiques, à l'habitude des scènes publiques, des mouvements populaires, des mouvements de masses, qu'il faut attribuer la présence, dans la tragédie par ailleurs si classique, de groupes nombreux de figurants : deux conjurés, puis douze députés au II^e acte, une séance d'une Assemblée de députés, à effectifs restreints il est vrai, au début du III^e acte (des députés et le « peuple » interviennent au cours du même acte) ; des soldats avec drapeaux, le peuple, de l'artillerie, tout au long du IV^e acte... Il serait prématuré d'y voir du romantisme anticipé, car l'emploi des masses reste réglé par la formule classique ; mais c'est un élément curieux et digne d'être noté. Or, ayant à écrire une telle pièce, Rivas semble s'être tourné vers l'auteur d'*Horace*, et je dirai même, de *Polyeucte*. Elvira n'est pas cornélienne, mais Lanuza, c'est Horace n'hésitant pas un instant entre son amour pour Elvira et son devoir patriotique, qui lui commande de combattre le père de sa bien-aimée ; Lanuza proclamant son attachement aux libertés d'Aragon au pied même de l'échafaud, c'est Polyeucte clamant sa fidélité au Christ, à l'instant même qu'on le conduit au supplice ; et de même que Polyeucte résiste aux prières de Pauline et de Félix, de même Lanuza résiste à celles d'Elvira, une Pauline peu héroïque, et de Vargas, un Félix plus sympathique, dépositaire, comme lui, de l'autorité royale, et qui, comme lui, prononce les derniers vers, une sorte de « morale » de la pièce.

Je ne sais où Rivas a puisé les éléments historiques de son

drame; les ouvrages abondaient où il pouvait puiser¹. Peut-être sa famille en possédait-elle quelqu'un. Les débats de la Chambre des Députés suffisaient presque à le documenter pour son sujet, tel qu'il l'a traité. Ce qui nous intéresse davantage, c'est de le voir, à la veille de son départ forcé pour l'étranger, à l'âge de trente et un ans, choisir, sous la poussée des événements politiques, un sujet national, et même — nous l'avons vu — familial, et le traiter selon la même technique, avec les mêmes procédés, en s'inspirant des mêmes modèles que nous avait révélés l'étude des tragédies antérieures. Et je crois nécessaire de préciser que, si l'on y sent plus de vie, plus de mouvement, peut-être, c'est que l'œuvre est frémissante encore des passions politiques de l'heure, sans qu'on puisse parler d'un élargissement quelconque de l'horizon poétique de son auteur sous des influences littéraires ou par l'effet d'une évolution spontanée et naturelle de sa manière.

Mais le moment décisif approche, celui où de nouveaux modèles s'offriront et s'imposeront à sa sensibilité esthétique : dans quelle mesure la marqueront-ils de leur empreinte ?

1. Cf. B. Sánchez Alonso : *Fuentes de la Historia de España...* (Madrid, 1919), pp. 186-7. Aux indications qu'il donne, il faut ajouter de nombreuses histoires d'Espagne et des histoires d'Aragon.

CHAPITRE VI

LES SOURCES ÉCRITES : LA PRÉPARATION DES CHEFS-D'ŒUVRE (*FLORINDA, ARIAS GONZALO, TANTO VALES...*, POÉSIES D'EXIL).

I. — PREMIÈRES POÉSIES D'EXIL.

Dans sa fuite angoissée, l'émigré dut n'emporter qu'un mince bagage, et, notamment, une bibliothèque sommaire. Durant son séjour de sept mois à Gibraltar, il put recevoir quelques livres : les avait-il sur le bateau qui l'emmenait en Angleterre et où il composa diverses poésies ? Les ressemblances que celles-ci présentent avec les œuvres d'autres auteurs, sont trop peu nombreuses et trop vagues, pour que l'heureuse mémoire de Rivas ne suffise pas à les expliquer. Il n'était pas le premier poète espagnol qui, entre 1800 et 1823, eût subi ou chanté les rigueurs de la proscription, de l'émigration ou de l'exil : Meléndez, Norberto Pérez de Camino, Lista ont traité ce thème¹. Peut-être Rivas les a-t-il lus ; on aimerait savoir, en particulier, s'il connaissait la pièce de Lista dont l'inspiration est, essentiellement, celle de *El Desterrado* : colère contre l'Espagne, haine contre ceux qui voilent, par leurs turpitudes, son beau visage, et, pour finir, affirmation d'un inébranlable amour pour la mère-patrie, et désir de la revoir en des temps meilleurs. Même note chez Pérez de Camino, avec, en outre, des souvenirs de sa vie passée ; ceux-ci sont très nombreux et fort intéressants chez Rivas ; mais avec ses 460 vers, *El Desterrado* est d'une magnifique abondance qui défie les comparaisons ; son riche contenu a sa source dans le cœur du poète ; sa sincérité nous vaut quelques passages

1. Meléndez, B. A. E., t. LXIII, p. 154 : *Los suspiros de un proscrito* ; Pérez, *ibid.*, t. LXVII, p. 725 : *Al Garona* (et p. 729 une brève et insignifiante chanson : *El proscrito*) ; Lista, *ibid.*, p. 298 : *El Emigrado de 1823*.

dont l'accent passionné fait oublier ce que l'expression a parfois de conventionnel ; « indignatio facit versus » : en présence d'une vive douleur, le poète néglige ses accessoires coutumiers, et il emploie ceux-là seuls dont sa pensée aime à s'étayer.

Plus brève est la pièce : *Super flumina*. Vieux thème souvent repris depuis le psaume qui en est le point de départ et qui donne un air de famille à toutes les imitations ou paraphrases qui en ont été faites. Rivas se rapproche surtout de Luis de León (B. A. E., t. XXXVII, p. 57) par la structure de la strophe. Un vers de Garcilaso « Dulces y alegres cuando Dios quería » (Q., I, 60), la fatalité, le soleil à l'Occident, et le dernier vers « Tronador me fulmine el cielo airado », montrent que l'auteur sait se souvenir...

A *las estrellas* développe un thème aussi rebattu, mais traité dans le goût mélancolique d'Ossian et de Meléndez. — De la poésie *Cristóbal Colón* il a été déjà parlé¹.

El Sueño del proscrito rappelle, pour l'inspiration, les *Suspiros de un proscrito* de Meléndez, qui pourraient s'intituler aussi *Sueño de un proscrito*, car le proscrit n'y soupire que d'avoir eu un rêve décevant, où lui est apparue un instant sa famille.

II. — FLORINDA.

Nous n'avons de *Florinda* qu'un texte remanié. Dès lors, quelle foi y ajouter ? D'après Rivas, la composition en aurait duré deux années, mais il n'a été publié que neuf ans après le jour où le poète commença à l'écrire ? Certes, en avouant, dans son avant-propos de 1834, qu'il a renoncé à son idéal poétique des temps où il écrivait *Florinda*, Rivas semble affirmer qu'il n'a pas rajeuni son poème ; mais nous ne pouvons, malgré tout, croire qu'il s'est borné à effectuer un resserrement de la trame primitive. Même s'il en était ainsi, qui nous dit que les

1. Chap. II du liv. I de la II^e partie.

suppressions n'ont pas porté sur les parties de l'œuvre qui obéissaient à des directives d'art surannées, et qu'ainsi les tendances novatrices que l'on veut y voir apparaissent dans une proportion plus forte, avec plus de relief? Qui nous dit que la rédaction primitive des trois premiers chants n'a pas été revue, corrigée, rajeunie après plusieurs mois de séjour à Malte sur les conseils mêmes de J. H. Frere, dont on veut restreindre le rôle d'initiateur en alléguant, précisément, que Rivas, dès *Florinda*, en 1824, avait évolué vers le romantisme? En l'absence du manuscrit en huit chants, nous ne devons hasarder que de prudentes hypothèses, et c'est pourquoi je ne puis adopter sans réserves toutes celles, si ingénieuses soient-elles, que développe le savant historien de la littérature espagnole, M. R. Menéndez Pidal, dans la longue, brillante et substantielle monographie qu'il a consacrée au roi Don Rodrigue¹.

Pour M. R. M. P., Rivas construisit son poème alors qu'il était encore en Espagne, sous la double influence de la tragédie *Florinda* de Rosa Gálvez et de *El Rodrigo, Romance épico*, de Pedro Montengón — ou bien il emporta à Londres les deux livres dans sa valise ou dans sa mémoire. M. R. M. P. penche pour la première hypothèse, et il ajoute qu'arrivé à Londres, Rivas y retoucha et renouvela ses anciennes fictions, sous l'influence du *Sardanapale* de Byron². Par contre, il nie que Rivas ait lu ni le *Count Julian* de Landor, ni le *Roderick* de Southey³. C'est à Londres, et de Byron, en 1824, et non à Malte, qu'il reçoit les premières et fortes impulsions romantiques⁴.

Pour ma part, je ne crois pas que Rivas ait emporté d'Espagne l'idée de son poème : après son édition des *Poesías* de 1820-1, il est pris par son voyage en France, et, dès son retour, par la vie politique ; depuis le moment où il entre dans cette

1. *El Rey Rodrigo en la literatura* : (« Boletín de la Real Academia Española »). Les pages qui intéressent Rivas font partie du 15^e chap. Año XII, t. XII, Febrero de 1925, Cuad LVI, pp. 5-13.

2. Pp. 9 et 10.

3. P. 5.

4. P. 10.

galère jusqu'à son émigration, il n'écrit qu'une œuvre, *Lanusa*, sous la pression des événements politiques; mais jusqu'au jour où il quitte le sol natal, il appartient au parti qui occupe le pouvoir, et rien, dans cette situation, ne peut lui suggérer l'idée que sa patrie est perdue ni lui remémorer la première « pérdida de España ». Pour Byron, il est possible que Rivas en ait connu le *Sardanapale* à Londres dès 1824; mais rien ne le prouve, et, comment l'affirmer en l'absence d'édition critique de *Florinda*, avec confrontation du texte primitif et de celui de 1834? Les rapports qui existent entre le poème espagnol et le drame anglais ne sont pas tels qu'ils ne puissent avoir été établis lors d'un remaniement ultérieur; car M. R. M. P. remarque bien (p. 10) que la *Florinda* de Rivas, comme la *Myrrha* de Byron, aime un roi de fêtes et de banquets; mais il ne marque pas les différences qui existent entre l'esclave grecque et la fille du comte Julián.

Par contre, « le trait fondamental du caractère » de *Florinda*, « le principal changement introduit par Saavedra dans le fond de la légende », c'est-à-dire l'amour de *Florinda* pour son séducteur, se trouve dans Southey; mais M. R. M. P. attribue cette ressemblance essentielle, qui commande toute l'action, à une coïncidence où les deux poètes auraient été conduits par le simple jeu de leur « sensibilité ». Pour Rivas, l'amour de *Myrrha* pour *Sardanapale* aurait été un excitant de cette sensibilité. Pourquoi ne pas supposer une influence directe de Southey? Parce que, répond M. R. M. P., s'il en était ainsi, « il serait impossible que l'imagination de l'espagnol n'eût pas été influencée par quelqu'une des frappantes fictions des poètes anglais ». L'autre poète anglais, — l'un étant Southey — est Landor : et, coïncidence curieuse, ce Landor nous offre un comte Julián sympathique, et celui de Rivas est peint plutôt comme un malheureux que comme un coupable. Voilà donc deux caractères essentiels, qui ressemblent à ceux imaginés par les deux poètes anglais, et ce serait pure coïncidence? Que

Rivas ne leur ait pris que cela, quoi d'étonnant? N'était-ce pas assez? A-t-il emprunté à M^{me} Cottin autre chose que le schéma d'une tragédie néo-classique, laissant de côté un nombre infini de « frappantes fictions », peut-être par celà même qu'elles étaient frappantes? Ce que nous savons déjà de la manière dont il utilise ses devanciers, nous permet d'affirmer que, dans *Florinda* comme ailleurs, il a puisé à une multitude de sources, les unes sous la forme de livres ouverts sur sa table au moment de la composition, les autres sous la forme de souvenirs ou de réminiscences que lui offrait sa merveilleuse mémoire. Et voici, — mettant à profit les précieuses indications de l'illustre savant espagnol, les développant et les précisant quand cela convient à mon sujet, y ajoutant un certain nombre de remarques nouvelles, — comment je conçois la genèse et la composition de *Florinda*¹.

Le 3 octobre 1823, Rivas et Galiano quittent l'Espagne; ils arrivent le 4 à midi à Gibraltar. Rivas n'en part qu'au mois de mai suivant : c'est donc un minimum de sept mois qu'il y passe, exactement la durée de son séjour à Londres. S'il fut autorisé à résider dans la ville, il a dû penser à employer ses loisirs à quelque œuvre poétique. Est-ce alors qu'il eut la première pensée de traiter la perte de l'Espagne, soit après une lecture de la *Profecta del Tajo* (qu'il avait dans le t. I de son Quintana), soit après que des lettrés anglais résidant à Gibraltar lui eurent montré les belles œuvres de W. Scott, de Landor et de Southey sur le dernier roi Goth? Et quoi de plus naturel que de parler de la fin de la dynastie gothe et de l'invasion arabe, quand on est à Gibraltar, que ce mot fait penser à Tarik, que, du haut du Peñón, on voit les lieux par où les Arabes envahirent l'Espagne, et que, par ailleurs, identifiant

1. Les auteurs et les œuvres auxquels il sera le plus souvent fait allusion, en dehors de l'*Orlando* et la *Gerusalemme*, sont : *Œuvres de Lord Byron*, traduction d'Amédée Pichot, 6 vol., Paris, 1835 (*Sardanapale* figure au t. V, pp. 142-264); Montengón : *El Rodrigo, romance épico*, 1 vol., Madrid, 1793 (352 pp. in-8°); Rosa Gálvez : *Florinda*, tragédie en 3 actes, publiée dans les *Obras poéticas de Doña María Rosa Galvez de Cabrera*, tome II, Madrid, 1804 petit in-8° de 236 pp.; *Florinda* occupe les pp. 57-130).

sa propre infortune avec les calamités qui fondent sur son pays, on voit celui-ci à la veille de se perdre, comme l'Espagne de Rodrigo? Peut-être même, sans causer politique — ce qui me paraît bien impossible en cet hiver de 1823-4 — cause-t-on littérature, et au poète espagnol qui parle de Cadalso, de Meléndez, de Quintana, on répond Scott, Landor, Southey, Byron. Le sujet de *Florinda* s'impose d'autant mieux que le poète a lu Rosa Gálvez et Montengón, et que l'on a publié en 1820 les tomes I et II et en 1821 le tome III de l'importante histoire de Conde, sur la domination des Arabes en Espagne. Et la pensée prend corps : ce sera un poème épique, parce que, depuis 1812, l'auteur a délaissé Calliope. Peut-être est-ce à Londres seulement que l'idée est née, dans un milieu d'émigrés plus anciens, organisés pour le travail intellectuel, pourvus de livres espagnols pour complaire à leurs amis anglais. Mais, à Londres ou à Gibraltar, j'incline à croire que Rivas a eu sous les yeux les auteurs cités, et, s'il n'en a pas lus lui-même, son ami Galiano a dû lui en parler à Londres, les lui définir, lui signaler surtout l'originale conception de Landor et de Southey et lui suggérer la vision d'un poème neuf, rompant avec toute la tradition espagnole.

Le sujet, ainsi vu, était fait pour enchanter Rivas ; il entrait pleinement dans le cadre de son champ esthétique : il était national — et, par Pelayo, on touchait aux origines non légendaires des Sayavedra. — On avait, au point de vue du jeu des passions, le schéma accoutumé des tragédies rivesques : un couple amoureux que le destin éloigne de la félicité, par la mise en œuvre de la vengeance et la trahison ; et voilà Rodrigo, Florinda, le comte Julián et l'évêque Opas, frère en trahison de Caleb, de Linder et de Lusignan, traître de mélodrame haussé à la dignité épique. Outre ce schéma passionnel, un schéma historique : le monde musulman et le monde chrétien s'affrontant, comme dans *Malek-Adhel*. Et que de scènes diverses à bâtir, que de tableaux à brosser ! Le poète se met à l'œuvre. Examinons celle-ci dans l'état où elle nous est parvenue.

Une femme, chose rare chez Rivas, donne au poème son titre. C'est une épopée classique, en octaves, groupées en cinq chants, pourvus de titres, dépourvus d'épigraphes, mais accompagnés de notes groupées à la fin, comme celles de *Sardanapale*, dont l'auteur dit, dans sa préface : « Le lecteur trouvera dans les notes la source historique des compositions suivantes ». Celles de Rivas indiquent et discutent quelques-unes des sources seulement, à son habitude; nous les trouverons au passage.

Pour commencer, une strophe sur Tolède, modèle de composition rivesque. Ce *peintre*, à part un vers, peut-être, qui est de lui, *ne voit pas* la belle et pittoresque cité, dont l'aspect émeut le simple mortel. Il la voit et la peint à travers ses souvenirs littéraires! « *Casi en mitad de la extendida España* », dit-il après Montegón (p. 4, qui est le début de l'œuvre) : « *Casi en medio del precioso seno de la Iberia, respira todavía la grandiosa majestad de sus augustas obras y edificios, la real Toledo, cuyas plantas parece abrazar el Tajo en su curso caudaloso, ofreciéndole el tributo de sus arenas, y los más ricos de las vegas que fertiliza* ». Tout est passé dans Rivas, qui y ajoute un vers juste : « *Y los peñascos do se empinan baña¹* ».

Le palais de *Florinda* (str. 2); un festin nocturne (str. 4 à 22) : l'idée du festin vient peut-être de Rosa Gálvez « *entre festines y deliciosas...* »; mais ce n'est qu'un point de départ. Rivas doit sans doute davantage à Byron, et à lui-même. Il savait décrire des salles et des scènes de fête : le *Paso*, lui aussi, débute par une fête dans le palais de Juan II; le roi préside le *Paso* « *Bajo rico dosel, en regia silla* » (II, 4), et Rodrigo et Florinda « *altos sitiales — Bajo dosel de púrpura ocuparon* »

1. Ce vers, il est vrai, est précédé d'un autre, de style noble, mais banal, avec sa métaphore usée, où Ramón de la Cruz, dans son *Manolo* parodique, voit un des signes distinctifs de la déclamation tragique et conventionnelle : « *De Toledo saluda las almenas...* » Saluons, nous, cet exemplaire d'une phraséologie désuète, mais dont Rivas assurera longtemps la survivance. Manolo disait : « *Los muros saludé de la gran Ceuta* »... J'ai déjà signalé chez Rivas d'autres tours identiques (chap. 1 de la II^e part.).

(I., 6). Il y a un festin à la fin du chant II du *Paso*, mais pas dans le texte de 1814; de toute façon, avant 1820, Rivas nous montrait déjà, autour de « ricos tablas... — La flor de la nobleza de Castilla » (*Paso*, II, 53). La musique est la même dans les deux poèmes¹. Bref, la technique des festins n'a gagné qu'en développement, non en couleur locale, ni en précision archéologique, en passant de l'un à l'autre. Dans *Florinda*, il y a un élément nouveau : à la strophe 6, le roi et sa maîtresse sont acclamés; le début de l'acte III de *Sardanapale* nous montre aussi un banquet nocturne, présidé par un monarque dissolu et sa maîtresse; mais le roi seul est acclamé; l'esclave Myrrha est mal vue.

Rivas énumère quelques nobles — il avait ainsi énuméré les compagnons de Suero de Quiñones —, nous présente le traître Opas (9), puis (10) un personnage mystérieux aussi hermétique et menaçant que le « Mané, Thecel, Pharès » du festin de Balthazar².

En bon espagnol, le jeune Teudo lance un brinde; on fait circuler « ... un tazón de oro y piedras resfulgente » (un des rares détails d'archéologie gothique) qui s'arrête à Rubén, insigne nigromancien, « docto... en las estrellas », décrit en deux strophes; il y a un devin dans *Sardanapale*; mais Belèses est l'ennemi du roi. Et Rubén voit la coupe pleine de sang : de même, *Sardanapale* (acte IV) voit en rêve un fantôme dont la main tient une coupe « dans laquelle bouillonnait du sang ». Rubén prophétise la guerre et la mort, Rodrigo étreint *Florinda* toute pâle, et l'inconnu se précipite pour tuer le roi : son geste est décrit avec des mots et des expressions qui ont déjà servi à Rivas pour ses odes patriotiques : « La brilladora

1. Voir aussi l'expression de la musique dans les autres chants de *Florinda*; par exemple ch. v, st. 3. — Dans la strophe 34 du ch. II, Rivas montre l'amoureux Rodrigo jouant de la « vihuela » comme l'amoureux Pero Ríos du *Paso*, lequel imitait en cela l'Ortiz de Moratín (Q., III, 442).

2. Byron (t. II, p. 389) a écrit une brève « mélodie hébraïque : *La vision de Balthazar* » : « Le roi est sur son trône; les Satrapes remplissent la salle du festin qu'éclairent mille lampes étincelantes. Mille coupes d'or...etc... ». Il y a aussi les « devins de la Chaldée... ».

espada embravecido — Empuña... — Y á la mesa se lanza fulminante. — La vengadora fulminante espada... » L'orgie s'achève sur un évanouissement de Florinda qui reconnaît dans l'inconnu le comte Julián son père. Tous deux vont occuper la fin du chant.

Portrait de Julián (str. 23-29), seul représentant de la vertu au milieu de « la corruption qui inonde l'Espagne » : conception qui s'oppose à l'image traditionnelle que la littérature antérieure a conservée de lui. Florinda (str. 30-41) s'est longtemps gardée pure loin du contact du monde, comme la rose du désert; et nous retrouvons ici un thème bien connu : la vertu se flétrit comme une rose après qu'on l'a cueillie¹. Le roi lui fait une cour assidue. Florinda se montre au palais royal, et la voilà perdue. Elle devient vaniteuse, « Discreción y beldad lucir le agrada, — y el verse en concurrencias celebrada. (Str. 36). » Telle, la Florinda de Rosa Gálvez :

Desvanecida entonces, como hermosa,
Tu juventud lozana hundió en el fausto
La modestia, el candor y las virtudes...

Elle aime le roi : «... por Rodrigo se le abrasa el alma »; (A. II, sc. 3) elle succombe, après avoir lutté contre l'Amour comme la Florinda de Cadalso (B. A. E., t. LXI, pp. 251 et 252) : « el momento — Llegó; infeliz! en que Florinda es dama, — Y nada puede restaurar su fama. »

Elle a quinze ans : la Mathilde de M^{me} Cottin en avait seize.

Cependant, le comte Julián s'indigne dans la prison où on l'a jeté après sa vaine tentative de tuer le roi dans son propre palais « En lupanar infame convertido ». Ce détail justifie sa colère. Il veut se tuer², quand Florinda survient; le père va

1. Voir notamment, pour ne parler que d'auteurs connus de Rivas : Meléndez, *La noche y la Soledad* : « La cándida virtud, cual pura rosa... (Cf. Rivas, str. 31); *Orlando furioso*, I, 42 : « La virginella è simile alla rosa... ».

2. Ici se placent deux strophes (50 et 51) qui sont éminemment représentatives de l'attitude — pas le moins du monde chrétienne — de Rivas en face du problème du suicide.

l'occire; mais sa main, « desmayada suelta el crudo acero, — que es padre al fin el irritado anciano (58) ». Note touchante et sympathique, inconnue à Montengón, qui sert de modèle ici; en effet, à la page 163, Julián a le même geste : « El fiero sentimiento le obliga a desenvainar el puñal, y teniéndolo suspenso en alto..., le iba á descargar en el seno de su hija... », lorsque Susenando lui fait un discours d'une page pour lui conseiller une autre vengeance!

Florinda veut lui parler. Ses premiers mots (str. 61) : « Señor, que de otro modo ¡ ay Dios! no osa — Esta infeliz llamaros... », rappellent le début de la *Carta de Florinda* dans Cadalso : « Señor (pues ya no debe — Apellidarte padre aquesta triste...) », B. A. E., t. LXI, p. 252^a).

Le père évoque l'ombre froide de la mère de Florinda « Pronta ¡ qué horror! á maldecirte airada », et cela rappelle le songe de Julián dans Montengón (p. 157) et la malédiction imaginée par Rosa Gálvez. Enfin le père demande à sa fille de tuer Rodrigo, seul moyen de laver l'honneur de la famille. Et Florinda fait, en un cri, l'aveu de son amour, qui lui vaut la romantique malédiction de son père :

« ... ¡ oh padre!..., si padre es bien te llame... »

¡ qué horror!... ¿ yo asesinar á mi Rodrigo? »

« ¡ Tuyo!!! el padre gritó; yo te maldigo. »

A Opas, qui, voyant Florinda évanouie, la croit morte, Julián répond en un vers dramatique, qui termine le chant et donne l'impression d'un baisser de rideau parmi les bravos du public :

« Mi maldición ha sido, no mi acero¹. »

1. Voilà un des points où seule une édition critique nous permettrait de conclure à un romantisme naissant, s'il nous était prouvé que la strophe 72 et la dernière étaient bien telles, en 1824, que nous les lisons aujourd'hui. Mais qui ne voit que ces détails d'une saveur si fortement romantique sont de ceux qu'un poète peut, sans déranger l'économie générale du poème, modifier lors d'un remaniement ultime, à la veille même de l'impression, c'est-à-dire, en l'espèce, en 1833, après tant de scènes de frénétiques malédictiones mises à la mode par le drame romantique français en ses triomphales années!

Après ces dernières strophes si mouvementées, combien insipides paraissent celles, néo-classiques, par quoi débute le chant II, avec leur « *claro Betis* », leur « *incansable voladora fama* », leur vieux vers cliché « *Del Betis olivoso á la ribera* » ! Pourtant, la 3^e strophe a un accent personnel : on y sent l'amertume de Rivas contre l'ignominieux Fernando VII. Dans l'épisode qui suit, des souvenirs vécus renforcent les souvenirs littéraires. Avec quelle émotion Rivas devait relire ou se remémorer ces pages où Montengón¹ raconte comment Susenando, fuyant la colère de Rodrigo, arrive à une plage avec Florinda et Evanio, trouve une petite barque dont le propriétaire, Alcido, ne consent à la lui céder que sous la menace du cimetière ! Rivas, lui aussi, en compagnie de Galiano, arrivé sur les bords de l'Atlantique, dans la nuit du 2 au 3 octobre, attendait le salut d'une barque, qu'il obtenait enfin, non point l'épée, mais la bourse en main.

Montengón, sans doute, inspire aussi la description du palais de Rubén : « *antiguo edificio, cercado de espesos matorrales y plantas enmarañadas* » (p. 138) ; chez Rivas, c'est un « *antiguo alcázar* » (str. 18). « *De zarzales y arenas rodeado* » (str. 19) et de « *esposos matorrales* » (str. 25) ; le vieillard qui l'habite est, chez Montengón, « *un viejo venerable por cuyo pecho y espalda le caían las largas y espesas canas de la cabeza y barba cual nieve...* » et Rivas (ch. I, str. 15) nous décrit Rubén avec « *La barba que en el pecho ondeaba — Cual blanca nieve...* ».

Comme le remarque M. R. M. P., l'apparition des aïeux de Rodrigo, et leurs reproches, peuvent avoir été inspirés par le songe de Sardanapale (act. IV).

Ici, nous laissons Rodrigo et le genre tragique, pour tomber, avec Florinda, en pleine pastorale (str. 46-73). La jeune fille, poursuivant un oiseau de branche en branche, s'égare loin du

1. Se souvenant peut-être de Lucain (*Pharsale*, liv. V), où César, seul, va réveiller le pauvre Amyclas, qui, malgré des signes défavorables, consent à détacher sa barque ; César lui dit : « *Italiam si cælo auctore recusas, — Me pete...* ». (Dans Montengón, voir liv. V, pp. 157 sq.).

palais et de son jardin : telle Mathilde, au chap. VII du roman de M^{me} Cottin. Florinda se trouve dans une vallée délicieuse, où vivent des bergers. On pense à Angélique fugitive aux chants II et XI de l'*Orlando furioso*, à Mandricard et Doralice au chant XIV, et surtout, au chant XIX, à Angélique et Médor, qui goûtent le parfait bonheur dans un cadre de pastorale. Ainsi, l'Arioste avait donné aux poètes épiques l'exemple de ce mélange de scènes pastorales et de scènes guerrières, ou, plus généralement, dramatiques, afin que le lecteur trouvât dans leur succession de la fraîcheur, du repos, de la détente. Le Tasse appliqua la même méthode dans sa *Gerusalemme* : au début du chant VII, Herminie fuit éperdûment, et se trouve dans les « Alberghi solitari de' pastori » ; elle entend un son « di acenti—misto e di boscareccie inculte avene » ; elle voit « un uom canuto a l'ombre amene — Tesser fiscelle a la sua greggia a canto », elle cause avec le vieillard ; celui-ci lui vante les charmes de sa vie rustique : le ciel propice veille sur l'humble innocence et la protège ; les soucis de l'ambition ou de l'avarice n'habitent point dans son âme ; il a pourtant vécu dans le palais des Rois, vu la Cour et ses injustices. Herminie reste avec lui, devient bergère, et confie aux arbres ses peines.

Montengón a sans doute lu le Tasse ; il nous offre, en tout cas, deux scènes champêtres, mais brèves : dès la p. 35, Evanio, fugitif, s'assied dans les bois, et « hieie á su oido el rústico son de una zampoña, que parecía tañesen dentro de aquel bosque... y dando vuelta á las rocas... descubre al pobre zagal que tañía, sentado sobre la grama, rodeándole en torno, el rebaño que en ella se apacentaba ». Evanio devient berger, et il est rejoint un jour (p. 119) par Florinda fugitive ; il lui fait l'éloge de cette vie rustique : « Sentado aquí á estas sombras, suelo desahogar sin testigos importunos las penas que apremian á mi pecho desdichado, y lo que peor es, tal vez sin remedio, queriéndolo así mi cruel destino, el qual suele hacer á los hombres juguetes de sus designios ».

Ces épisodes bucoliques du roman de Montengón ont bien pu suggérer l'épisode bucolique du poème rivesque ; les der-

nières lignes précitées sur la fatalité qui mène les hommes ont bien pu suggérer la str. 70, où M. R. M. P. a peut-être tort de voir une « rebeldía pasional romántica » ; mais chez Rivas on relève de plus riches développements et de plus complexes influences, et, notamment, celle de l'épisode d'Herminie, dans la *Gerusalemme liberata*. Deux strophes décrivent le lieu (48) et l'heure (49). Les cinq strophes 50 à 54 pourraient constituer une poésie à part pour chanter le sommeil ; elles développent le thème : « Huye, o sueño apacible y delicioso... », avec les motifs du guerrier, du marchand cupide, etc. Mais la dernière strophe (54) qui chante le calme sommeil du berger (Ni ambición ni codicia...), semble dériver de l'épisode d'Herminie ; et peut-être la strophe 52, consacrée toute à « El orgulloso y bárbaro tirano... », est-elle due aux circonstances dans lesquelles le poète l'écrivait. — Un berger joue d'un rustique instrument, et la str. 57, qui nous le dit, sonne comme tous les passages « musicaux » du *Paso Honroso*. Le berger chante (58-65) le bonheur conjugal qu'il entrevoit tout proche ; il promet à la bien-aimée de simples et beaux présents, et l'on croit entendre Polyphème énumérer, pour séduire Galatée, tous les dons qu'il veut lui faire. Le cœur brisé par la perspective de cette félicité, Florinda se demande pourquoi l'amour produit des effets différents sur les divers êtres ; elle pense, avec l'Evanio de Montengón, que « Todo lo rige la celestial esfera », et avec le vieillard du Tasse, que

.....en la corte, y entre jaspes y oro,
 Todo es maldad y horrores, y conserva
 El hado de sus dichas el tesoro
 Para las chozas de ramaje y hierba.

Mais Rodrigo arrive, et le chant II s'achève.

Le chant III s'ouvre par quelques strophes d'un lyrisme personnel, où M. R. M. P. voit une influence de Lord Byron. Il est certain pourtant que, dans le *Páso*, ces interventions de la personnalité de l'auteur ne manquaient pas¹. Si l'accent est

¹. M. R. M. P. rappelle les deux apostrophes à Lesbia (ch. I, st. 3, et ch. II,

plus lyrique dans le chant III de *Florinda*, c'est, à mon sens, parce que l'auteur est plus habile à s'exprimer à trente-quatre ans qu'à vingt et un ; parce qu'il ressent une forte émotion à revoir les côtes espagnoles après un exil de huit mois, et enfin parce que, par le jeu spontané du mécanisme de la production artistique chez Rivas, celui-ci reprend des motifs déjà exprimés par lui huit mois auparavant, dans les poésies composées durant le voyage vers l'Angleterre, dans *El Desterrado*, par exemple.

S'il a vraiment écrit ce III^e chant pendant son séjour à Gibraltar en 1825, son état d'esprit d'alors explique les scrupules de conscience qu'il prête au Comte Julián à la veille de sa trahison ; et pour atténuer sa responsabilité morale, il charge de noirceur l'âme de Don Opas.

Les str. 17 à 26, bref résumé d'histoire de l'islamisme militant, ont pu être inspirées par Conde.

Muza fait organiser fêtes et jeux pour célébrer le retour victorieux de Abdalazís (str. 26-35). Ainsi, chez Montengón (liv. VI, pp. 197 sq.), Julián fait « solenniser par de magnifiques fêtes la venue de Sofir ». Mais tout s'y réduit à des courses de chars. Au livre IX (pp. 253 sq.), Rodrigo célèbre à Tolède une victoire par des fêtes publiques, où les nobles luttent contre un lion et autres animaux féroces trouvés dans le camp de Sofir ; Pelayo est parmi les lutteurs. Rivas développe brillamment ce thème des fêtes : il varie les jeux, suivant un procédé fréquemment employé par anciens et modernes (voir, par exemple, une fête à Damas, au chant XVII de l'*Orlando furioso*), nomme les guerriers qui se signalent. Il est ainsi amené à parler de Abhén-Halí et, mettant un accent personnel dans le récit, à dire sa légende (str. 35-38).

ro de Esc. Cast.) Voir aussi II, 26. La mention de Juan de Mena (ch. II, str. 56) est une addition postérieure à l'édition de 1814, et prouve que cette tendance à se mettre dans son œuvre, même épique, est constante chez Rivas. Enfin, M. R. M. P. ne fait aucune allusion aux str. 65 et 66 du ch. I, fort significatives à cet égard et dont il a été parlé plus haut (II^e part., liv. I, ch. 1^{er}).

Pendant les jeux, Julián se présente aux Arabes, et leur conseille d'attaquer l'Espagne. A ce même instant, l'Espagne tremble et le soleil se voile la face, comme pour la mort de César¹.

Muza réfléchit longuement, et, la nuit venue, le formidable spectre de Mahomet lui apparaît : c'est le pendant de l'apparition de l'Orbigo. Chez Montengón, l'ombre de Mahomet apparaît à Pelayo, qui lutte avec elle (Liv. XII, 331). Dans *La Toma de Granada por los Reyes católicos*, de L. Fernández de Moratín, le Prophète promet son appui à Boabdil contre Fernando et Isabel. — Chez Rivas, Mahomet saisit Muza par le turban, et le transporte au-dessus de l'Espagne, pour que la vue de cette riche contrée enflamme sa convoitise. L'éloge de l'Espagne (str. 60 et 61, et deux vers du n° 62) évoque celui de la *Primera Crónica General* (Édit. R. Menéndez Pidal) au chap. 558, intitulé « Del loor de Espanna como es complida de todos bienes ». Nous trouvons dans l'œuvre d'Alfonso el Sabio tous les détails que rassemble Rivas : « e los Valles et los llanos son... abundados... Espanna abundada de mieses... Alegre por buenos vinos... rica de metales... », et la *Crónica* insiste sur l'abondance des eaux. — Or, il est curieux de constater que le chapitre précédent est précisément celui qui raconte la fin de Rodrigo : la dérivation du passage envisagé ne me paraît pas douteuse.

Muza prépare son expédition : préparatifs racontés dans le style des passages analogues de la *Gerusalemme liberata* ; Luis de León avait, dans la *Profecía del Tajo* (Q., I, 67), décrit ces préparatifs en cinq « liras », dont Rivas suit le mouvement général, mais amplifie les détails ; pour ces amplifications, on sent l'influence générale de Herrera, et, sur certains points, de Góngora. Celui-ci avait dit (Q., III, 129) : « Que á tanto leño el húmedo elemento, — Y á tanta vela es poco todo el

1. Cette str. 48 pourrait bien avoir été inspirée par le romance qui porte le n° 593 dans Durán : Con rigurosas señales — Está el cielo amenazando — Al descuidado Rodrigo... — Sintióse temblar la tierra... — Temerosa, estaba España.

viento... » Et Rivas reedit, dans la strophe 71 : « Poco el salobre espacio á tanta quilla, — Y poco á tanta vela es todo el viento. » Il écrit (str. 70) : « El mar de pinos y guerreros puebla », comme Góngora avait écrit (*ibid.*, 128) : « El seno undoso al húmedo Neptuno — De selvas inquietas has poblado¹ ».

Au début du chant IV, Rivas dépeint la situation morale de l'Espagne au moment de l'invasion, et les angoisses de Florinda ; pour celles de Rodrigo (str. 14-18), l'auteur s'est peut-être inspiré de la première scène de l'acte IV de *Sardanapale*. L'évêque D. Opas (str. 21) se montre impatient de combattre, comme l'évêque du *Cantar de mio Cid*.

La strophe 30 semble un souvenir du romance 598 de Durán, où Rodrigo dit : « Si uno solo es el que yerra, — ¿Por qué tan injustamente — Hiciste común la pena... ? » C'est à peu près ainsi que s'exprime la Florinda de Rivas :

Y « si yo origen soy de tantos males
Y de tantos delitos ¡ infelice !
¿ Por qué las justas iras celestiales
En mí tan sólo no descargan ? » dice.

Au cours de la bataille, Rodrigo et Julián sont en présence ; ils échangent des propos menaçants, comme des héros d'Homère, avant d'engager un duel à mort ; au moment où Julián va se jeter sur Rodrigo une dernière fois, un cavalier se précipite entre les deux, le visage caché ; Julián lui assène un coup de masse, qui fait voler le casque en éclats ; et l'on voit le visage de Florinda, dont les cheveux se répandent sur les épaules et le cou ; elle crie : « ¡ Padre ! », et son père, horrifié, s'enfuit. — Montengón nous avait montré Florinda, le visage couvert par la visière, poursuivie par Rodrigo, qui la tue, se lamentant lorsqu'il la reconnaît, et la fait ensevelir. Chez Rivas,

1. Luzán, dans ce même t. III de Quintana, avait montré à Rivas le chemin de l'imitation (p. 422) :

« Una selva de pinos y de abetes [sic]
 Cubrió la mar, angosta á tanta quilla :
 Para henchir tanta vela faltó viento. »

Florinda veut séparer deux combattants qui lui sont également chers, et c'est le père qui frappe sa fille, mais sans la tuer. — Quant aux cheveux qui décèlent le sexe du cavalier, ce n'est — M. R. M. P. l'a remarqué — qu'une « coïncidence casuelle avec un obscur récit italien d'*Aspramonte* » ; mais c'est certainement un souvenir précis de quelques passages de l'Arioste ou du Tasse¹.

Le chant V raconte la bataille du Guadalete. La str. 2 (description de la nuit qui précède la bataille) peut être un souvenir des campagnes de Rivas. La bataille même est décrite suivant les principes des classiques grecs et latins, imités par l'Arioste et le Tasse : mêlée générale et exploits individuels ; peut-être l'Ange du Seigneur, qui est suspendu au milieu des airs (str. 23), a-t-il été suggéré par l'Ange du Seigneur qui, au chap. ix de la *Gerusalemme liberata*, arrête son vol au-dessus de la mêlée. — La str. 9 reprend un détail qu'avaient retenu tous les écrivains qui ont décrit cette bataille : le char d'or, attribut ordinaire des rois goths². Mais ce char traditionnel est hérissé par Rivas de « cortadoras hoces ». (Cf. str. 42 = la *falcada rueda*)³. A la str. 25 commence un nouvel épisode ; le traître Opas excite ses troupes à brûler le camp royal et à s'unir aux troupes de Julián. Chez Rosa Gálvez, Julián se propose de mettre le feu aux tentes de

1. Dans l'*Orlando furioso*, ch. xix, Marphise ôte son casque et montre sa chevelure flottante et bouclée ; ch. xxxii, str. 79, Bradamante est trahie par un réseau d'or où elle emprisonnait sa chevelure, et qui se rompt au moment où elle délace son casque. Dans la *Gerusalemme liberata*, ch. iii, les liens qui attachent le casque de Clorinde se brisent sous un coup de Tancrède, et elle demeure tête nue, les cheveux d'or flottant au gré des vents.

2. Dans sa note 7, Rivas cite la *Crónica General*, Mariana, et Quintana (*Pelayo*). On trouve déjà dans la *Crónica* l'idée de coutume « ca así era entoncez costumbre de andar los reyes de los Godos », conservée par Montengón « se hallaba Rodrigo en el centro sobre el rico carro de marfil, con que solian los reyes Godos... » et par Rivas « Cual era entre los Godos uso antiguo ». Le mot *carro* a été substitué par Mariana au *lecho* de la *Crónica*.

3. « *Falcata quadrigæ* », disait Tiye-Live (XXXVII, 40). Voir d'autres références dans le dictionnaire de E. Saglio, p. 1643. Ces chars étaient en usage chez les Orientaux.

Rodrigo (p. 120). Rosa Gálvez a suggéré aussi les str. 51 et 52, où Julián croit reconnaître dans un cadavre de femme sa propre fille.

Pour maints autres détails, les notes 6 à 10 nous montrent que Rivas s'est servi de la *Crónica General*, de Luis de León, Mariana, Quintana, Conde, et qu'il a lu Abulcacim, mais sans y ajouter la moindre foi. Pour ce qu'il advint de Rodrigo, il ne cherche pas à pénétrer ce mystère qu'il estime sans doute apte à poétiser le dénouement.

Pour finir, notons que, par le détail de l'expression, par sa phraséologie, par ses métaphores, ses comparaisons, *Florinda* est plus près du *Paso* qu'on ne semble le croire; nous avons signalé quelques détails au passage. L'étude des œuvres composées à Malte avant le *Moro* va nous montrer par quelles étapes Rivas s'achemina vers un romantisme intégral.

III. — ARIAS GONZALO.

Cette pièce mérite d'être étudiée avec soin. *Florinda* nous ramenait vers le *Paso* et ses modèles italiens et espagnols; *Arias Gonzalo* nous ramène vers *Lanuza*. C'est une tragédie en cinq actes, assujettie aux unités, avec, comme *Lanuza*, de nombreux figurants, des assemblées sur la scène, de longs discours, des récits, certains accents tyrannicides, etc... Mais, du point de vue qui est actuellement le nôtre, *Arias Gonzalo* porte, comme *Florinda*, la marque de tendances d'art nouvelles : *Florinda* nous a montré Rivas puisant déjà dans le vieux fond national, non seulement le sujet, mais des motifs, des expressions, empruntés à la *Crónica General* et au *Romancero*. Ces emprunts timides sont plus caractérisés dans *Arias Gonzalo*, encore que, selon la méthode rivesque, ils s'y trouvent mêlés à de multiples influences.

Le sujet est des plus connus : le siège de Zamora par Sancho, la trahison de Bellido Dolfos, le « reto » de Zamora par Diego Ordóñez de Lara, le combat qui s'ensuit, sont racontés

par la *Crónica general* (Édit. R. Menéndez Pidal, chap. 830-845) et le *Romancero* (Durán, n^{os} 768-806, t. X de B. A. E.). Ils ont inspiré Juan de la Cueva (*Comedia de la muerte del rey D. Sancho y reto de Zamora por D. Diego Ordóñez*), Guillén de Castro (*Las Mocedades del Cid*, seconde partie) et Lope de Vega (*Las Almenas de Toro*), pour ne parler que de ceux qui ont précédé Rivas. Il est possible que Rivas ait eu toutes ces œuvres sous les yeux à Malte, dans la bibliothèque de J. H. Frere. Arias Gonzalo ressemble à toutes et s'en distingue nettement. Il n'est pas surprenant qu'il leur ressemble : la *Crónica* s'était incorporé ce que M. J. Puyol y Alonso appelle le *Cantar de Gesta de Don Sancho II de Castilla* ; les romances, anciens ou érudits, avaient repris la même substance, et les dramaturges avaient puisé à pleines mains dans ce trésor commun. Même si Rivas n'avait eu sous les yeux que l'un des cinq textes précités, cela suffisait pour que son œuvre ressemblât aux quatre autres. Disons, tout d'abord, qu'il ne peut pas devoir beaucoup à Lope de Vega : dans *Las Almenas de Toro*, en un seul récit d'une colonne et demie¹, Enrique raconte l'avertissement adressé à Sancho, sa mort, ses funérailles, le « reto » et l'annonce du prochain combat, le tout avec des emprunts aux romances les plus connus. Mais peut-être Rivas doit-il à Lope l'idée de mêler une idylle aux tragiques événements. Menéndez y Pelayo, dans son introduction aux *Almenas de Toro* (p. xxv), pense que Lope a voulu éviter la partie épique, épuisée par Guillén de Castro, et qu'il a imaginé un Dolfos amoureux de D^a Elvira. D'autres avaient imaginé D^a Urraca amoureuse du Cid ; d'autres encore avaient imaginé Dolfos amoureux de D^a Urraca, lui offrant de délivrer Zamora si elle lui promettait de dormir avec lui². Ces idées d'amour,

1. Édition de l'Académie, t. VIII, p. 112,

2. Menéndez y Pelayo, *loc. cit.* — Cette version se trouve dans les additions d'un anonyme du temps d'Enrique IV au sommaire du « Despensero » de la Reine D^a Leonor. — L'amour de Dolfos pour Urraca a été retenu par Bretón de los Herreros (*Bellido Dolfos*) et par Zorrilla, dans sa *Leyenda del Cid*.

flottant au-dessus de cette matière épique, ont amené Rivas à créer son couple d'amants malheureux, que la rigueur du sort empêche de s'unir; mais, sans doute par la nécessité où il croyait être de respecter les unités, il a pris l'amoureux dans Zamora même, en la personne du plus jeune et du plus tendre fils d'Arias Gonzalo, Gonzalo Arias, dont il enrichit la physiologie de traits empruntés à la vie du Cid, et dont la mort est un acte de foi envers sa patrie et sa dame tout ensemble. Le tendre amour réciproque d'Urraca et de Gonzalo interdisait à Rivas de concevoir la moindre complicité entre l'Infante et Dolfos. Celui-ci conserva son rôle de traître dont les machinations, sans être, pour une fois, dirigées contre le couple des amoureux, provoquent néanmoins la catastrophe.

Les *Hazañas del Cid* (2^e partie des *Mocedades*) sont plus chargées de matière qu'*Arias Gonzalo*; l'œuvre de Juan de la Cueva s'en rapproche davantage par le sujet. Mais par sa facture *Arias Gonzalo* ressemble plus à l'*Horace* de Corneille qu'à la *Comedia de la muerte del rey D. Sancho*.

Dans le détail, voici comment se présente la tragédie de Rivas :

Acte I. — Arias Gonzalo, précepteur et conseiller de D^a Urraca, a été envoyé vers Sancho avec des propositions de paix. Il rend compte à l'Infante de l'insuccès de sa mission. Un petit résumé historique nous met au courant des antécédents de l'action. Qui nous secourra? demande Urraca; « El cielo, aterrador de los tiranos », répond Arias, et aussi, parmi les mortels, « Rodrigo de Vivar, ese guerrero — De España honor, de la morisma espanto, » qui a juré de ne pas aider Sancho dans cette entreprise (cf n^o 784 de Durán). Arias, contre la *Crónica* (ch. 829), suppose Toro encore au pouvoir d'Elvira.

Les Zamorans, Pedro Arias en tête, viennent assurer l'Infante de leur désir de la défendre (*Crónica*, ch. 832, Durán, n^o 770). Urraca se plaint à Arias de ce que son plus jeune fils, Gonzalo, fuit son palais.

Dans la pièce, les fils d'Arias sont trois : Pedro, Diego, Gonzalo; dans la *Crónica*, le dernier s'appelle Rodrigo; dans le *Romancero*, ils sont quatre, mais on ne parle que de trois qui

combattent ; dans les *Hazañas*, ils sont cinq, dont un Gonzalo ; chez Cueva, ils sont trois.

Acte II. — Gonzalo se révèle un amoureux timide : « Sí, callar y morir : tal es la suerte — De mi desigual amor ». Son père lui reproche de rechercher la mort ; Urraca survenant, il ordonne à son fils de baiser la main de sa souveraine. Celle-ci apprend à Arias qu'elle a chargé Dolfos d'aller porter un pli à Toro. Elle l'a choisi parce qu'il est astucieux ; Arias le tient pour un fourbe et regrette de n'avoir pas été consulté. Voilà le nœud de l'intrigue ; voilà ce que devient la trahison de Dolfos : une simple péripétie, dérivant d'un état psychologique non développé à nos yeux et qui provoquera la catastrophe.

L'attention est absorbée par la longue scène où l'Infante amène Gonzalo à se déclarer. Elle lui rappelle les mille liens qui les unissent « Yo misma te ceñí la espada, — La espuela te calcé, y el juramento — Prestates en mi mano ». On lisait dans le romance n° 774 de Durán (Afuera, afuera Rodrigo) repris par Guillén de Castro, (B. A. E., t. XLIII, p. 267^c) : « Mi padre te dió las armas, — Mi madre te dió el caballo, — Yo te calcé las espuelas. » Le jeune homme se contente de gémir, comme l'Elvira de *Lanuza* : « Nací infeliz » et jure d'emporter son secret dans la tombe. Il le dit pourtant ; mais au moment où Urraca va lui donner de l'espoir, Diego Arias annonce que le camp ennemi est en pleine agitation. Et le timide Gonzalo révèle son courage en s'écriant : « A morir ó triumphar corramos luego. » — « A morir, si no á vencer — Hoy los cinco habemos de ir », dit l'Arias Gonzalo de Guillén de Castro (p. 272^b).

Acte III. — Urraca s'inquiète des clameurs qu'elle entend. Arias réplique :

El extraño rumor que habéis oído,
Fué parte en los reales de don Sancho,
Parte en nuestras murallas y castillos.

Ces vers sont-ils un souvenir de Guillén de Castro (p. 269^b)
« En el real alaridos, — y voces en la ciudad » ?

Rivas épargne au spectateur la vue du traître. Celui-ci a raconté son acte « con jactancia » à Pedro Arias, qui reproduit ses détails en un récit classique et conforme, en général, à la *Crónica* et aux *Romances*. Mais Rivas n'a pas retenu la malédiction du Cid contre qui chevaucherait sans éperons; en outre, il fait frapper Sancho deux fois, au lieu de le clouer au sol, d'un coup, et, par décence, ne dit rien de son attitude au moment où il est frappé.

Arias annonce la proche venue de Diego Ordóñez de Lara « Tremolando en la pica un blanco lienzo »; dans les romances (par ex. le n° 786) il a « Un crucifijo en la mano » et Guillén de Castro a retenu ce détail (p. 270^a). Urraca envisage la possibilité de livrer Dolfos aux Castillans, mais Arias sursaute : c'est à Zamora que le traître doit être châtié. Chez Guillén de Castro, Urraca pense à livrer l'assassin; et Arias l'approuve. (p. 269^e).

Acte IV. — Pour une tragédie classique, il est plein de mouvement. De tous les épisodes du *Cantar*, le seul dont Rivas n'ait pas atténué l'éclat dans la grisaille d'un récit, le seul qu'il ait porté à la scène, c'est celui du « reto ». Grand déploiement de figuration, de formules cérémonieuses, de longues et solennelles répliques, jusqu'au moment où, les conditions posées par Ordóñez étant repoussées, le castillan lance son étrange défi. Cette dernière page est d'un très grand intérêt pour l'étude des méthodes adoptées par Rivas dans l'utilisation des sources, et du stade auquel est parvenue son évolution esthétique; d'une part, nous le voyons conserver du vieux fond national l'idée et les mots du défi; mais, d'autre part, il est encore si entiché de ses modèles classiques, l'emprise est si forte sur son esprit de l'idéal dramatique de ses premières années, qu'il contraint la matière épique à entrer dans le cadre étroit et solennel des endécasyllabes tragiques. Sous cette forme compassée, la formule si connue du *reto* historique, prend des allures de *Marseillaise* chantée sur un air d'église. Cet exemple ne confirme-t-il pas ce qui a été dit, contre l'éminent D. R. Menéndez Pidal, à propos de *Florinda*, à savoir que Rivas

pouvait passer à côté des beautés les plus frappantes sans en être frappé, même à l'âge de trente-six ans ?

Mais revenons à *Arias Gonzalo*. Ordóñez a lancé le gant ; Arias le relève, en son nom et au nom de ses trois fils, et il ajoute : « Las manos van á hablar, los labios cesen. » — De même, il disait : « pláticas no me agradan — Cuando los negocios piden — Obras, valor y venganza », dans ce romance n° 792, où, précisément, on voit Ordóñez de Lara dans le palais de D^a Urraca, qui y a réuni son conseil. Dans ce même romance, qui semble, décidément, avoir inspiré Rivas, on lit ceci :

Arias Gonzalo prosigue — Diciendo : Recibé, Urraca,
Mis canas para consejo. — Mis hijos para batalla ;
Dales tu mano, señora, — que su juventud lozana
Será invencible, si fuere — De tu mano real tocada...

Ces vers renferment une grande partie de la scène III d'*Arias Gonzalo*. Le reste s'inspire de Guillén de Castro (début du III^e acte) : les fils d'Arias rivalisent d'ardeur, chacun veut être le premier à combattre :

ARIAS : Hijos, morir ó vencer
GONZ. : Por la edad me toca á mí
Ser primero.
RODR. : Yo saldré,
que tantas veces salí
Vencedor.
DIEGO : ¡ Si merecí
Ser dichoso, yo seré, etc... (p. 273 ^b).

Dans *Arias Gonzalo*, comme dans les *Hazañas*, Urraca demande à Arias de ne pas combattre ; ce dont elle a besoin, ce n'est pas de gens qui se font tuer pour elle, c'est de gens qui vainquent : Arias est vieux ; d'où, quelques vers sur le pouvoir destructeur du temps, souvenir des débuts poétiques de Rivas ! Arias répond ; oui, il est vieux ! d'où, un petit couplet sur la vieillesse ; couplet où Rivas se souvient de lui-même et d'un Guillén de Castro qui a écrit des *Mocedades*, revues par Cor-

neille : « ¡ oh vejez abatida ! » dit Arias, comme Diego avait dit : « ¡ Oh caduca edad cansada ! » et Don Diègue : « ô vieille ennemie ! » ; c'est encore Don Diègue qui dit :

Mon bras qu'avec respect toute l'Espagne admire,
Mon bras qui tant de fois a sauvé cet empire,
Tant de fois affermi le trône de son roi...

Et plus loin :

Fer... qui dans cette offense,
M'as servi de parade et non pas de défense...

C'est bien ainsi que parle Arias :

Y tú, estorbo enojoso,...
Vete lejos de mí ; desdén y olvido
Armas que adorno son sólo merecen...
[Este acero... y este trémulo brazo]
Fueron terror de las moriscas huestes,
Y de Toledo y de Aragón asombro ¹
Y del Rey, mestro padre, apoyo fuerte...

Acte V. — Le 5^e acte fait encore penser à Corneille, mais à *Horace*. En fait, ce n'est peut-être qu'une illusion ; et si les deux tragédies, l'espagnole et la française, ont quelque analogie, elle est peut-être due à la ressemblance des sujets, qui existait, antérieurement aux deux poètes, dans Tite-Live d'une part, dans le *Cantar*, la *Crónica* et le *Romancero*, de l'autre : un père donnant ses trois fils pour l'honneur et la liberté de la patrie. Durán, qui ignorait vraisemblablement *Arias Gonzalo*, évoquait le vieil Horace dans une note de la p. 513 du t. I de son *Romancero general*. Du reste, Arias n'a pas, comme le vieil Horace, un cœur de bronze. Il est vaillant, certes, mais la voix du sang parle plus haut en lui. Il s'est interposé entre Corneille et Rivas toute la sensiblerie du dix-huitième siècle et le culte de la Nature :

1. Cf. Huerfa, *Raquel* (I, 3), Asombro de Toledo y de Castilla...

« Mis lágrimas perdona : al grito santo
De la Naturaleza no resiste
La más alta virtud del pecho humano...

Les champions de Zamora, dans les *Hazañas*, venaient sur la scène avant d'aller combattre; des soldats, Urraca, Arias, assis sur la scène, assistaient de loin au combat et nous le racontaient de vivante façon. Dans *Arias Gonzalo*, Arias est en scène durant tout l'acte. Il a vu mourir son premier fils, et il nous dit comment il est mort. Pour le second, il espère que la vue horrible du cadavre de son frère accroîtra son ardeur; ainsi raisonne-t-il aussi chez Guillén de Castro (p. 278^a). Mais l'Infante l'instruit de sa seconde perte. Et le vieil homme veut s'élancer dans la lice, et il pousse un cri que nous trouvons déjà dans *Richard III* de Shakespeare, et que nous retrouverons plus tard dans Rivas et ailleurs: « Un caballo, — Denme pronto un caballo y una lanza. »

Dans un monologue angoissé, l'Infante envisage l'idée d'aller se jeter entre Gonzalo et Ordóñez, comme Florinda entre Julián et Rodrigo. — Le vieux Gómez vient raconter la lutte de Gonzalo et d'Ordóñez, et c'est pour cette troisième rencontre que Rivas se souvient le plus du *romancero* (Cf. nos 796 et 798 de Durán); mais, s'il mentionne que Gonzalo a tranché les brides du cheval d'Ordóñez, il n'indique pas l'incident qui s'ensuit et qui laisse indécise l'issue du combat. Rivas dit brièvement :

... esgrimiendo la espada vencedora,
Corta las riendas del corcel contrario;
Hiere en el cuello á Ordóñez, lo derriba,
Y queda la victoria por Gonzalo.

Le dernier des fils d'Arias vient ici, comme dans les *Hazañas*, mourir sur la scène; mais Gonzalo, tout valeureux qu'il est, est sentimental comme un poitrinaire. Ses derniers mots sont fleuris de myosotis: « ¡ No me olvidéis jamás!... » répond-il à la tendre infante qui pousse soudain ce cri infernal, roman-

tique, si fréquent chez Rivas : « ¡ Abrete, oh tierra : Confúndeme en tu seno ! » Combien plus épique est le Don Rodrigo de Guillén de Castro, dont la victoire sur Ordoñez est indécise, qui ne parle que pour s'offrir à la compléter, pour demander s'il est vainqueur, et qui expire en prononçant : « Jesús ! »

En supposant que nous ayons, dans les Esc. Cast., le texte tel qu'il fut composé en 1827, et qui ne fut pas imprimé avant 1900, *Arias Gonzalo* nous montre Rivas mis au contact d'un fond national d'épopée, de drames espagnols nourris de ce fond national, pour tout dire, d'un ensemble de sources d'un tel caractère que le poète aurait pu en tirer la plus romantique et la plus savoureuse des pièces, et ne songeant, au contraire, qu'à bâtir une tragédie régulière, dont quelques scènes ont une certaine grandeur, mais dont l'ensemble est affadi par l'introduction d'un pâle sentimentalisme amoureux et par le rejet des éléments archaïques, vivifiants à la fois et pittoresques, qui font l'éternelle beauté des primitives compositions épiques et de leurs dérivés. Nous voyons en outre Rivas se souvenant des auteurs les plus divers, et — à son habitude — de lui-même².

1. Voir plus loin, ch. ix, paragr. 1.

2. Je crois devoir consigner ici quelques détails de la *Comedia de la muerte del rey don Sancho, y reto de çamora, por don diego ordoñez* (pp. 11-55 du t. I de l'édition des « Bibliófilos españoles », Madrid, 1917). Je signale entre crochets les passages d'*Arias Gonzalo* qui peuvent leur être comparés : p. 19, Urraca au Cid : No se la pienso entregar Sino morir en Çamora [19 et 21] ; 20, Arias à Urraca : Dios a de ser tu defensa [14] ; 33-34, Reto d'Ordóñez, en 5 str. de 8 vers octosyllabiques (deux redondillas accolées) ; Cueva paraphrase le texte des romances (dont il garde le rythme), comme il l'avait fait pour « Rey don Sancho, rey don Sancho, No digas que no te aviso » (p. 22) ; 38, Arias à Ordóñez : Dexemos ya razones y las manos Den claro testimonio de la fuerça De mi verdad ; 40, Arias à ses fils : ya el hablar es vano ; et 41, Ordóñez à Pedro Arias : ¿ Para qué hablas ? Obremos [62] ; 38-41, cette scène entre Urraca, Arias et ses fils semble avoir inspiré la sc. 3 de l'acte IV d'Arias : Urraca convainc Arias qu'il est trop vieux pour combattre Ordóñez, et Arias anime ses fils à bien combattre. — Dans l'ensemble, l'œuvre de Cueva est toute guerrière : Urraca refuse de livrer Zamora ; Dolfos tue Sancho pour débarrasser la terre de ce monstre ; Ordóñez défie Zamora ; les combats ont lieu ; l'issue en est douteuse ; les juges prononcent leur sentence.

IV. — TANTO VALES CUANTO TIENES.

Cette comédie est moins intéressante à étudier du point de vue des sources. Elle fut achevée à Malte le 2 mars 1828. Rivas réside dans l'île depuis bientôt trois ans. Pour la première fois, il aborde le genre comique. Quels sont ses modèles ? Il a de la comédie le concept étroit et néo-classique de Moratín le Jeune : un lieu unique, un décor semblable à celui de *El Viejo y la Niña*, ou de *El Barón*, ou de *La Mojigata*, le même genre d'esprit, le tout dans l'unité de temps ; on y lit, comme dans *El Barón*, des lettres en prose. Pourtant, sous l'influence sans doute des comedias de l'âge d'or, la versification de *Tanto vales...* est plus riche et plus variée. On y trouve des vers de romance, du *romance corto*, de curieux mélanges d'heptasyllabes et d'endécasyllabes assonancés, des redondillas, des octaves, et même (acte III, sc. 12) un monologue sous forme de sonnet, conformément aux préceptes de l'*Arte Nuevo* de Lope de Vega. Mais Rivas ne va pas plus loin : il laisse à la Comedia son « gracioso », et surtout sa libre facture.

Pourquoi *Tanto vales...* ressemble-t-il à ce point à une pièce de José María Carnerero, intitulée *Lo que es mudar de vestido y Oros son triunfos* ? La pièce de Carnerero¹ fut jouée pour la première fois le 8 octobre 1828. Rivas ne pouvait même pas en connaître une analyse détaillée, puisque la sienne était terminée le 2 mars de la même année. Il faut donc admettre qu'il a fait une imitation très libre de la pièce française que Carnerero allait traduire assez librement, et qui s'intitulait *L'habi-*

¹ I. B. N. M., cote : MS, 15789. — Le *Calálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la biblioteca Nacional* (Madrid 1899), donne, à la p. 276, sous le n° 1765, les indications suivantes : *Lo que es mudar de vestido y oros son triunfos*. Comedia en prosa de D. José María Carnerero... 51 hoj.; 4°, l. del s. XIX, hol^a. Estrenada en 8 de octubre de 1828. — La pièce de Rivas fut jouée en juillet 1834 ; le 1^{er} octobre, on annonçait la pièce de Carnerero, jouée au Príncipe et donnée comme « Comedia en tres actos imitada de una pieza extranjera ».

tant de la Guadeloupe. Un vieux garçon, honnête et enrichi, revient d'Amérique et désire finir ses jours dans le sein de la famille; mais il veut éprouver les sentiments de ses parents : il feint d'avoir perdu sa fortune en mer; certains de ses parents, vaniteux, le méprisent; d'autres, simples et bons, l'accueillent : c'est de ces derniers qu'il fera la fortune. Rivas, voulant que sa pièce ne ressemblât pas trop à celle de son devancier, a dû en compliquer l'intrigue, en outrer le comique, qui prend parfois, avec les pseudo-laquais en livrée, des allures de *Bourgeois gentilhomme*. La satire des bourgeois à visées de parvenus rappelle, du reste, assez la pièce de Molière. Et ainsi, cette insignifiante comédie nous permet encore de constater la complexité des emprunts que Rivas fait aux sources les plus diverses chaque fois qu'il met une œuvre sur le métier.

V. — POÉSIES DATÉES DE MALTE.

El Faro de Malta ne révèle aucune influence particulière; on y retrouve des traces nombreuses de la phraséologie coutumière de Rivas, l'emploi de certaines épithètes, de certaines métaphores qui lui sont familières; mais l'inspiration est personnelle, et, par instants, autobiographique.

La longue poésie « épithalamique » datée de juillet 1829 marque un recul sur la précédente. Influence du genre, faux dans son essence même? Sans doute. Nul n'ayant, avant Rivas, écrit sur le phare de Malte, le poète n'a pas à se souvenir; mais les épithalames abondent dans la littérature de circonstance, et alors Rivas, qui a beaucoup lu, montre qu'il a beaucoup retenu. Les « clichés » naissent sous sa plume, sans effort; la mythologie se met de la partie; les quatrains mirli-tonesques jaillissent avec une déplorable facilité; parfois, on pense à Góngora, pour une construction : « Sí, cantaré sobre éstas, que combate — Ronco el púnico mar, peñas desnudas ». — Parfois, aussi, résonne un bref accent personnel, un écho des événements du jour. Mais le morceau le plus intéressant, c'est le dernier paragraphe, tout imprégné d'ossia-

nisme. Déjà, vers 1813, Fingal avait été mentionné dans le sonnet *Al bizarro escosés Juan Dowine*, mais c'était sous l'influence d'une poésie de Cristóbal de Beña. Ici, les souvenirs ossianiques se multiplient, et semblent témoigner d'un contact direct entre Rivas et Macpherson. Et cela mérite d'être retenu¹.

Dans tous les domaines, donc, de la production rivesque, dans le lyrique, dans l'épique, comme au théâtre, même dans des compositions qui, malgré la maturité plus grande du talent, ne marquent pas toujours un progrès du point de vue de leur mérite intrinsèque, nous relevons une plus grande richesse de tons, nous sentons passer des souffles nouveaux, qui laissent prévoir un élargissement de la manière, un renouvellement de la technique. La période des chefs-d'œuvre est toute proche.

1. Il faut signaler que la « *Crónica científica y literaria* » avait publié une ode d'Ossian, *A Malvina*, où il est question de Morvén. — Malvina, Morvén, Tura et Loclín sont les quatre noms ossianiques repris par l'Épithalame de Rivas.

CHAPITRE VII

LES SOURCES ÉCRITES. LES CHEFS-D'ŒUVRE : *EL MORO EXPÓSITO*.

Pourquoi Rivas a-t-il écrit *El Moro Expósito*? D'après M. R. Menéndez Pidal¹, mécontent de sa *Florinda* il cherchait une autre légende qu'il traiterait avec plus d'ampleur, brisant une fois pour toutes les entraves qui l'avaient tant gêné; J. H. Frere lui fit « admirer les traditions épiques de Castille, et lui vanta surtout celle des Sept Infants, et même il lui fit cadeau de divers tomes des comedias de Lope et autres auteurs, parmi lesquelles il put lire celle de Hurtado Velarde et celle de Matos Fragoso ». J'ignore d'où l'illustre critique tient ses renseignements; mais Rivas aurait bien tardé à écrire son *Moro*, ou Frere aurait bien tardé à le lui conseiller : en septembre 1829, il y a déjà plus de quatre ans qu'ils se connaissent.

Je crois différente la genèse du poème, *Arias Gonzalo* est de 1827; le sujet a été traité par Juan de la Cueva, Lope de Vega, Guillén de Castro; or, les deux premiers ont aussi porté au théâtre la légende des Infants de Lara, l'un, dans *Los siete Infantes de Lara*, l'autre dans *El Bastardo Mudarra y siete Infantes de Lara*. Les deux légendes, celle des Infants et celle du Siège de Zamora, ont un trait commun, qui a permis à Rivas de remonter de la seconde à la première : il cite, en effet, dans sa note 37 (R., III, p. 545) un passage d'A. de Morales, où l'on voit que Diego Ordóñez de Lara, celui qui défia Zamora, était le petit-fils de Mudarra González, « El Moro Expósito ». En outre, Rivas sait que son excellent ami le Duc de Frías est l'héritier des Lara, et c'est une raison de plus de s'intéresser au sujet. Sans doute, aussi, a-t-il vu jouer, en juin 1818, la

1. Dans son beau livre, déjà si rare, sur *La Leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1896; voir surtout les pages 161-170.

tragédie d'Altés y Gurena *Gonzalo Bustos*¹, donnée aussi à Seville le 3 janvier 1820²; et peut-être encore a-t-il vu, en 1820, le 5 octobre 1821, le 7 février 1822, cette autre pièce intitulée *Los siete Infantes de Lara* (*El traydor contra su sangre*), qui est de Matos Fragoso. Je ne donne que les quelques dates que j'ai réunies, et l'on en pourrait, certes, trouver d'autres³. La publication de l'ouvrage de Conde, sensationnel pour l'époque, suscitait le plus vif intérêt pour l'histoire et la civilisation arabes, qui avait rayonné du plus brillant éclat à Córdoba même, la patrie du poète.

Enfin, le sujet choisi se prête à la peinture fortement contrastée de deux civilisations : « Le contraste des mœurs des chrétiens et des arabes, le luxe de l'Occident opposé à celui de l'Orient, la pompe de la Religion, l'enthousiasme qu'elle inspire, tels sont les accessoires dont l'auteur a enrichi son sujet. » Ces lignes figurent à la page XLIV de l'introduction au tome I des *Œuvres complètes de M^{me} Cottin* (Paris, 1820), et il y est fait allusion à *Mathilde* d'où dérive *Malek-Adhel*. Or, par un étrange renversement des procédés d'imitation, Rivas, qui avait comprimé jusqu'à l'étouffer la matière exubérante du roman historique de M^{me} Cottin, pour la faire tenir dans le cadre étriqué d'une tragédie classique, forme le vaste dessein d'amplifier jusqu'à leur donner des proportions épiques les éléments que lui fournissent des œuvres en majeure partie dramatiques, c'est-à-dire où domine le dialogue, à l'exclusion, presque, du récit et de la description. Cette révolution dans les méthodes d'utilisation des sources est, à mes yeux, le témoignage le plus certain d'une rénovation profonde de l'idéal esthétique chez Rivas. Et *Mathilde*, qui lui avait fourni une « matière », va lui donner maintenant mieux que cela : une « manière ».

1. « Crónica científica y literaria », n° du 2 juin 1818 p. 4.

2. D'après le manuscrit de l'A. M. S.

3. On jouait à Seville, le 1^{er} mai 1821, *El Expósito Ilustre*, traduit de l'italien par Gurena, mais il s'agit d'un garçon de café... Le 27 décembre 1821, on donnait *Los niños expósitos*. D'où, sans doute, le mot *Expósito* est entré dans le titre choisi par Rivas.

Il n'est pas contestable, non plus, que l'œuvre de Scott ait influé sur la genèse du *Moro*, avec les vastes proportions de ses romans, leur souci de faire revivre le passé, surtout dans ses mœurs, en particulier par l'emploi d'une archéologie sommaire et discutable. Pour tout cela, Scott est comparable à M^{me} Cottin, qui, ne l'oublions pas, l'avait précédé dans la voie du roman historique. Mais les épigraphes et les notes trahissent l'influence du romancier écossais, dont les œuvres figureraient, à coup sûr, dans la bibliothèque de J. H. Frère.

Quant aux sources de Rivas, elles sont fort nombreuses. Examinons-les dans l'ordre des douze romances¹.

I

Romance I. — Les deux épigraphes (villancico et seguidilla) — ainsi que celles des autres romances — révèlent la connaissance des vieux auteurs.

Les premières strophes sont éminemment rivesques, avec leur motif du « sueño — Dulce consolador de las desgracias », le « ronco huracán », l'« estrella enemiga », le « furor horrisono », leur lune, leurs « celajes », leur Angélica, leur apostrophe à Córdoba.

Le voile mystérieux qui couvre l'incertaine origine de Mudarra (p. 6), dérive de la tradition littéraire, mais a dû plaire au romantisme naissant de l'auteur. Par contre, dans la même page, la str. « Pues cuatro veces... » le montre fidèle à l'emploi classique des périphrases pour exprimer la durée. — Les deux vers de la page 9 : « Terror de los cristianos escuadrones, — y gloria de las lunas musulmanes » rappellent deux vers d'*Arias Gonzalo* (R., V, 73). Pour la comparaison « Cual tierno lirio que el arado troncha » (p. 10) Cf. Catulle : « Velut prati — Ultimi flos, praetereunte postquam — Tactus aratro est », et l'*Orlando* (XVIII, 153) : « Come purpureo fior languendo muore, — Che'l vomere al passar tagliato lassa. » P. 12 : une strophe sur le pouvoir destructeur

1. Je renverrai le lecteur aux pages du tome III des « Esc. Cast. ».

du temps : « y hoy ni aun se sabe el sitio donde fueron... »

Les pp. 14-20 décrivent le cortège nuptial d'Abdimelik et Habiba. A la fin de la note 16 (p. 45), Rivas mentionne la description par Conde de la noce du fils d'Almanzor. Quelques détails pourtant viennent d'ailleurs : pour « montes de acero » (p. 16) cf. Moratín (Q., III, 437 : « Monte parece de bruñido acero... ») ; — vingt jeunes gens sont « Vestidos de morado, blanco y verde » (p. 18) comme « El animoso Gazul — De blanco, morado y verde » (Q., II, 27) ; le cortège nuptial foule des fleurs (p. 19), comme le cortège de Richard et Bérengère au chap. II de *Mathilde* ; et quand on lit les vers suivants :

Y entre los vivos del inmenso pueblo,
Que... hierve en calles, pórticos y plazas...
Y desde los terrados y alminares,
Garridas moras olorosas aguas
Y deshojadas flores dan al viento... (p. 19)

comment ne pas se souvenir des vers du *Romance* moresque, œuvre de la quinzième année ?

Les azoteas y calles — Hierven de curioso pueblo,
Que en él fijando los ojos, — Viva, viva, está diciendo.
Las moras en los terrados — Tremolan cándidos lienzos,
Y agua de azahar dan al aire, — Y sus elogios al viento (R., I, 183) ;

ce qui revient à dire qu'à vingt-trois ans de distance, Rivas trouve bon pour un cortège nuptial à Córdoba un décor qui lui avait déjà servi pour l'entrée à Córdoba d'Atarfe vainqueur.

Cette reprise par Rivas d'un thème ou d'un motif déjà développé par lui est une des caractéristiques les plus frappantes du mécanisme de sa genèse poétique. Plus loin (pp. 22-23), cinq strophes groupent divers poètes arabes, qui chantent, à la fin du banquet de noces, la gloire d'Ixcén, la beauté d'Habiba, etc... De même, dans le texte remanié du *Paso* (fin du chant II), trois octaves montrent la poésie associée aux banquets, les chants « al son del arpa » et l'auteur s'adresse à Mena, comme dans le *Moro* il s'adresse directement à Jusef-Abén-Harum.

M. R. M. P. remarque (p. 163 de son étude) que l'incident de la page 27, où Giafar, parlant de Mudarra, le qualifie de *expósito vil*, est une transposition de l'incident rapporté par le romance n° 688 de Durán : dans le *Moro*, Mudarra n'entend pas l'injure, et celle-ci n'est plus un ressort de l'action.

Ne cherchons pas ailleurs que dans le recueil de Quintana (t. II, *romances moriscos*) et dans Ginés Pérez de Hita les modèles de Rivas pour les jeux de « sortija y cañas » (pp. 29-30) : mouvements de la foule, arrivée des jouteurs, description de leur tenue, devises, instruments de musique, etc... On trouve même, au chap. ix du livre I^{er} des *Guerras civiles de Granada* l'idée de faire naître chez le vaincu du jeu de « sortija » une violente inimitié contre le vainqueur. Quant au jeu qui s'intercale entre les « cañas » et la « sortija », (« Un muro artificial... » [pp. 31-32]), il dérive certainement de ces lancements de « bohor-dos » dont parle A. de Morales (connu de Rivas, qui le cite) dans sa *Crónica*, liv. XVI, ch. XLVI (voir la note 1 de la p. 5 de l'ouvrage de M. R. M. P.) Cette scène de jeu pourrait aussi provenir du romance n° 665 : A Calatrava la Vieja. Rivas l'aurait, de toutes façons, transportée de la noce castillane à la noce arabe !

Romance II. — Conde fournit à Rivas les matériaux de l'histoire de Giafar.

La belle Gala, mère de Kérima, est aussi malheureuse de sa beauté (A quién dió por su mal belleza el cielo) que Florinda l'est de la sienne (Y tú, que por tu mal naciste hermosa, ch. iv, str. 6).

La nourrice de Kerima lui raconte (pp. 60-61) que Mudarra est un enfant trouvé : Matos Fragoso a suggéré cette fiction à Rivas; son Arlaja — devenue Zahira dans le *Moro* — imagine cette ruse pour n'avoir rien à craindre de son frère Almanzor.

Le tombeau de Zahira, à peine mentionné à la fin du romance I, est décrit (p. 64), situé dans les champs d'Arrizafa, d'après Conde (note 21) : c'est, avec le dernier acte de *Malek-Adhel*, dérivé de *Mathilde*, une de ces manifestations de la « poésie de

la nuit et des tombeaux » où se complaisait, d'après M. Van Tiéghem, le pré-romantisme européen du dix-huitième siècle ; la scène, si jolie, où Kerima suspend un collier de perles à côté de la bague et du ruban que Mudarra a suspendus au-dessus du tombeau, commence au crépuscule, et s'achève au clair de lune. Au romance suivant, pp. 98-99, nous verrons encore, au clair de lune, et entourée de sept cyprès, la dalle qui recouvre les sept têtes des Enfants de Lara...

Giafar veut marier Kerima à Zeir ; sa brutalité et l'attitude de Kerima rappellent des scènes analogues du théâtre rives-que ; le père donne à sa fille six jours pour se décider à lui obéir. « Demain — disait Richard à Mathilde — tu épouseras Lusignan ! » — « Demain, — disait aussi Aliatar à Elvira, — demain tu accèdes à mon amour, ou je te fais charger de chaînes. »

Rivas imagine que Mudarra tue le père de sa bien-aimée ; c'est certainement en souvenir du Cid, pour mettre l'irréparable entre deux êtres qui s'aiment et que ne sépare pas, comme dans *Malek*, la religion.

On trouve, dans ce Romance II, de nombreux passages où Rivas s'inspire de ses propres souvenirs du sol natal, et de sa connaissance de la Córdoba qu'il a vue : « hoy » dit-il, pp. 64, 78, 85 ; « aun » (note 2) ; lisons surtout la belle vision crépusculaire de la cité andalouse telle qu'il la contempla souvent, de haut et de loin ; mais, remarquons-le, dans ce morceau à l'accent si personnel, sa trop fidèle mémoire lui suggère encore une réminiscence de son premier âge, sur le pouvoir destructeur du temps : « Pues hasta las ruinas perecieron » !

Romances III et IV. — Avec le romance III, nous abandonnons Conde, sauf pour le récit de quelque menu fait, bataille ou ambassade. Les romances III et IV sont consacrés à exposer les antécédents de l'action principale, qui est la vengeance, par Mudarra, du meurtre des Sept Enfants. Comme *El Duque de Aquitania*, *El Moro Expósito* sera le récit d'une « vendetta ». Par un procédé très fréquent, Mudarra va apprendre d'un

fidèle ami de sa famille, son précepteur Zaide, et le secret de sa naissance et le devoir qui lui incombe¹.

En huit quatrains qui forment un très poétique tableau (pp. 98-99 : *Llegan á un sitio...*), Rivas situe le lieu et l'heure des grandes révélations.

Notons, dès le début du récit, que Giafar va jouer le rôle que la tradition littéraire donnait à Almanzor. Il revient vainqueur de Castille, lorsque, dans le Guadarrama, son armée est assaillie et défaite par Gonzalo Gustios. Celui-ci blesse Zaide; Zaide est recueilli par des bergers — comme dans l'Arioste — et soigné par Nuño Salido, qui l'emmène à Salas, où Gustios célèbre le banquet du triomphe. Au moment de prendre congé, Zaide remet à Gustios, en signe d'amitié, l'anneau qui passera ensuite au doigt de Zahira, puis à celui de Mudarra pour le faire reconnaître de son père. Dès son arrivée à Córdoba, Almanzor — qui reprend un rôle dès que celui-ci peut le rendre sympathique — envoie Zaide en ambassade à Burgos pour négocier une paix durable. Zaide part, « salue » les tours de Toledo et voit « de Burgos las almenas »². Zaide, M. R. M. P. l'a remarqué (p. 169), a des idées erronées sur la chronologie des Comtes Castellans, et sur la civilisation du Comté de Castille au dixième siècle, qu'il suppose aussi grossière que celle de Córdoba était raffinée (R., p. 107).

La paix signée, Zaide est amené à Salas par Gustios, et il y assiste de nouveau à un banquet; ici, Rivas reprend le thème du banquet troublé par des présages, qui, du festin de Balthazar, par l'orgie de Sardanapale, l'avait déjà conduit au banquet du I^{er} chant de *Florinda*. L'écusson des Lara tombe, une salière est renversée par le plus jeune des Infants. Un des deux Maures qui accompagnent Zaide (ce sont, évidemment, un al-

1. Rivas s'est exercé, en condensant la *Mathilde* de M^{me} Cotin, à dériver dans un récit la matière qui lui paraît secondaire. — Rappelons qu'au chant XII de la *Gerusalemme*, Arsès, vieux serviteur, révèle à Clorinde sa véritable identité et la substitution dont elle avait été l'objet.

2. Cf. Altés y Gurena : *Gonzalo Bustos de Lara*, acte I : « Saludando — tal vez ya están de Córdoba las torres. »

chimiste et un astrologue insignes), nous fait assister alors à une séance de chiromancie (p. 110); il remet à Gonzalo, pour le protéger contre les malheurs qu'annoncent les lignes de sa main, un parchemin minuscule couvert de signes cabalistiques. Un pèlerin grec, qui doit descendre en droite ligne d'un pèlerin d'*Ivanhoe*¹, offre à Gonzalo un reliquaire contenant un morceau presque imperceptible de la vraie croix : tel le reliquaire que l'abbesse remet à Mathilde au moment où elle va quitter le couvent (chap. 1).

Jusqu'ici, nous n'avons pas reconnu les lignes traditionnelles de la légende. Nous la rejoignons avec le récit, très modifié par Rivas, des noces de D^a Lambra et de Rui-Velázquez. Celui-ci va être chargé de toutes les noirceurs que peut renfermer l'âme d'un traître. Dès le début, avant même les noces, il est envieux de Gustios, devenu, après son succès du Guadarrama, le favori du Comte. Ici, Rivas, ayant déplacé le jeu du « bohordo », est obligé de lui substituer un tournoi, qui le ramène à ses premiers essais épiques; depuis 1812, il n'a pas renouvelé sa manière. Le ton, pourtant, sera modifié parce que le tournoi doit avoir une issue tragique. Le mainteneur en est Alvaro Sánchez, « el gigante orgulloso », qui « sobresalía entre los otros cuatro, — Como alta torre entre los altos muros... »². Les fils de Gustios s'abstiennent; mais un bouffon de D^a Lambra blesse l'orgueil du jeune Gonzalo; les bavardages de la foule l'irritent davantage (bavardages dont il est fait état dans la *Crónica general*, p. 210 de l'étude de M. R. M. P.); il sort en secret, revient armé, la visière baissée, triomphe de Sánchez³, et se prépare à lutter contre deux autres chevaliers;

1. E. A. Pers, *A critical study...*, p. 288. Il est curieux que ce critique n'ait pas, à propos de la chute de l'écusson des Laras, rapproché du texte du *Moro* une phrase du chap. VIII d'*Ivanhoe* : « Le temps a fait tomber leurs écus de leurs châteaux, où ils étaient suspendus. » Pour qui connaît la façon dont Rivas utilise ses sources et ses modèles, il a bien pu retenir ce détail de Scott.

2. Il n'est pas nécessaire, comme le fait M. E. A. Peers, de penser, pour ce géant, à une influence d'*Ivanhoe*. Nous en avons trouvé un dans le *Paso*, et nous avons vu ses antécédents littéraires possibles.

3. La *Crónica general* faisait mourir Sánchez. — Son cheval, d'après

mais il se produit un temps d'arrêt; Rivas situe dans ce répit l'affront du « cohombro », qui, dans la tradition, a eu lieu à Barbadillo. Il suit Mariana quand il qualifie cet affront de « la afrenta mayor » (Cf. n. 27 et 28)¹. Il cite dans sa n. 28 deux romances de Sepúlveda (les n^{os} 667 et 669 de Durán); mais le vers de Rivas « y de la espalda al pecho atravesóle » me paraît dériver des romances du *Cerco de Zamora*, étudiés par l'auteur d'*Arias Gonzalo*; car c'est ainsi que ces romances présentent le meurtre du roi par le traître Bellido Dolfos. Telle est la complexité du mécanisme de la création chez Rivas.

Après l'affront du « cohombro », le poète place le combat des deux clans ennemis, que la tradition faisait venir après le « bohordo ». La mêlée est dissoute par l'intervention de la Comtesse-Mère D^a Ava, de l'Archevêque et du Comte D. Sancho lui-même, qui est légèrement blessé. Sur ce point encore, Rivas s'éloigne de la *Crónica general*, où seuls interviennent le Comte et Gustios. Un légat du Pape, qui se trouve passer par Burgos, s'emploie à réconcilier les deux parties, et cela nous vaut une scène rituelle dont ni Rivas ni aucun de ses commentateurs ne nous indiquent la source; ce silence de l'auteur contraste avec la longueur de l'inutile note 24, sur les Tóros de Guisando.

Un mouvement xénophobe éclate à Burgos et coûte la vie aux deux compagnons de Zaide. Giafar, en l'absence d'Almanzor, veut venger leur meurtre. Burgos, menacée de guerre, désire négocier, et Velázquez intrigue pour qu'on envoie Gustios à Córdoba. Ainsi, il semble que tout cet épisode du soulèvement xénophobe ne soit placé là qu'en vertu de l'art des préparations, pour fournir à Velázquez un motif d'éloigner son rival. Il est possible que ce soit la vraie raison; car, nous le verrons, l'art des préparations, chez Rivas, explique bien des

Rivas, remplit toute la place « la llena toda ». De même Zeir (p. 33) est monté sur un cheval « que apenas cabe en la anchurosa plaza ». Grandir l'adversaire du personnage sympathique, c'est rendre plus méritoire le triomphe de ce dernier.

1. Remarquons que Rivas place à contretemps la note 26, laquelle prouve toutefois qu'il avait lu le romance « A Calatrava la Vieja » (n^o 665, de Durán).

longueurs. Mais il y a mieux : la conception de cet épisode est étroitement liée à une page de l'histoire espagnole, si connue, que je suis surpris de n'en trouver mention ni chez M. R. M. P., ni chez M. E. A. Peers. Relisons, en effet, les pp. 146-151 ; nous y voyons que la mère du roi Sancho García, D^a Ava, a recouvré la santé grâce à la science de Aben-Harín, compagnon de Zaide. Elle lui en témoigne la plus grande reconnaissance, et l'installe dans son palais pour qu'il l'initie à l'alchimie. Velázquez en profite pour faire répandre le bruit que la mère veut empoisonner son fils, afin d'épouser Aben-Harín qui ceindrait la couronne de Castille. Velázquez, en agissant ainsi, « voulait compromettre Gustios, qui, pensait-il, voudrait se faire le champion de la vérité ». Il y réussit. Le soulèvement populaire se déchaîne contre les deux compagnons de Zaide. Celui-ci est sauvé par Gustios. Sancho, influencé par Velázquez, se déclare majeur et fait enfermer sa mère, dont la mort « Pronto fué el consuelo de su inocencia ».

Cet épisode a alimenté la littérature espagnole d'imagination¹ ; mais ce n'est ni dans la *Crónica*², ni dans les romances, que Rivas a puisé son inspiration ; c'est dans *La Condesa de Castilla*, publiée en 1798 par le poète Cienfuegos. Cette tragédie a pour théâtre une salle du palais de la Comtesse doña Sancha à Burgos. Deux Maures viennent offrir la paix aux Castillans de la part d'Almanzor ; l'un est Muley et nous importe peu ; l'autre, sous le nom de Zaide, est Almanzor lui-même. Almanzor

1. La 1^{re} *Crónica general* (éd. R. M. Pidal, p. 454) raconte que Sancho, prévenu que sa mère, désireuse d'épouser un roi maure, voulait empoisonner son fils, l'obligea à boire la coupe préparée par elle à cet effet, qu'elle en mourut et que, plein de repentir, il fit construire le monastère de Oña. Les romances numéros 714 (anonyme) et 715 (de Juan de la Cueva), publiés par Durán, racontent, à peu de choses près, les mêmes faits. Cet incident tragique a inspiré à Cadalso sa tragédie de *Sancho García* (1783) ; ce même titre désigne aussi un drame de Zorrilla ; Trueba a traité ce thème dans ses *Romances of Story of Spain* ; la traduction française de Ch. A. Defauconpret (Paris, 1832) donne, aux pages 303 sq., « La coupe empoisonnée ».

2. Toutefois, on peut supposer que la version de la *Crónica* est utilisée pour les propos calomnieux de Rui-Velázquez.

a vu jadis la Comtesse-Mère, dont il a tué l'époux, Garcí-Fernández. Le maure, déguisé en Garcerán, Léonnais, et D^e Sancha se sont épris l'un de l'autre. Almanzor-Zaide se fait reconnaître de la Comtesse par une lettre qu'elle lui avait écrite jadis. Or, voici le conflit qui se prépare entre Sancho et sa mère : Sancho, conseillé par Gonzalo, et malgré l'opposition du vieux Rodrigo, refuse d'entendre parler de paix ; sa mère, inspirée par son amour pour Almanzor, essaie de suspendre son refus et peut-être de modifier sa réponse. Gonzalo apprend par un de ses espions que l'un des deux Maures est Almanzor, et il le dit à Sancho. On met les Maures en prison. Gonzalo s'empare de la lettre écrite par D^e Sancha au faux Garcerán. Sancho, encouragé par Gonzalo, se déclare las de voir sa mère régner à sa place et s'entendre avec ses ennemis, et décide de régner seul désormais. Il enfermera sa mère dans un couvent. La comtesse, dans un moment de fol et aveugle amour, veut sauver Almanzor et songe à empoisonner son fils. Elle verse dans sa coupe un poison qu'elle avait arraché à Almanzor désespéré. Mais au moment où Sancho va boire, la mère, en D^e Sancha, refoule l'amante ; elle saisit la coupe, la vide et meurt entre son fils et Almanzor effondrés à ses genoux.

On voit tout de suite ce que Rivas a emprunté à Cienfuegos : Zaide¹ est envoyé par Almanzor en ambassade à Burgos pour offrir la paix ; les Maures excitent des colères ; Sancho, jaloux de son autorité, veut secouer le joug de sa mère : « Mayor de edad al punto se declara » (p. 151) ; Cienfuegos avait écrit : « Todos, Gonzalo, su señor me llaman ; — Pero ¿ qué es mi dominio ? un nombre vano » (I, 4) ; « Al fin, señora, — Es ley vuestra opinion ; y todo el pueblo — Por incapaz me juzgará del mando » (II, 6) ; « enfin desde hoy, Gonzalo, — Solo yo, solo mandaré mi reino » (III, 1). Sancho cherche sa mère partout ; où est-elle ? « Con su Zayde tal vez allá en la torre ! », dit-il (III, 1. — Cf. Rivas, p. 147 : « las consultas, — Siempre

1. M. R. M. P. (p. 166, n. 1) pense que Zaide est emprunté à Lope de Vega — où, du reste, il est donné à Mudarra comme compagnon au III^e acte, — et qu'il joue le rôle du Celin de Matos.

inocentes, sí, pero secretas, — que con él celebraba... »). Dans les deux œuvres, Almanzor est extrêmement sympathique à l'auteur (antipathique à Sancho), la Comtesse, sympathique. La distribution des personnages est semblable : d'une part, la Comtesse, les Maures, et un vieux Castillan loyal et fier; de l'autre, le comte don Sancho et un Castillan pervers. Le loyal s'appelait Rodrigo : Rivas a donné son âme et son rôle à Gonzalo Gustios; le pervers s'appelait Gonzalo : Rivas en a fait Rui (Rodrigo)-Velázquez. A part cette inversion des prénoms, imposée à l'auteur par la force de la tradition littéraire, il a tout pris dans Cienfuegos¹.

Nous avons vu Sancho et son impatience de régner; nous verrions de même le Rodrigo de Cienfuegos (Gonzalo Gustios dans Rivas), s'indigner contre l'attentat qui menace les ambassadeurs, évoquer la honte qui en rejaillira sur le blason castillan (A. II, sc. 5. — Cf. *Moro*, p. 145). Nous le verrions (A. I, sc. 3) humilier devant Don Sancho ceux qui tournèrent le dos aux musulmans et laissèrent périr son père Garcí-Fernández, et ceux qui « á vos, herido y solo, — Os dejaron tambien cuando mi lanza — Sola contra un ejército, la vida — Os dió, y la libertad, el trono y fama... ». Ce bon Castillan, qui sauve son souverain et sa patrie, c'est le Gonzalo Gustios que Zaide nous montre (p. 100 du *Moro*) fondant sur les Maures vainqueurs et transformant leur victoire en déroute.

Si Rivas a reculé devant la scène de l'empoisonnement, c'est sans doute parce que cette page de l'histoire de la Castilla ne devait lui fournir qu'un incident, dans un épisode, en somme, accessoire de son long poème. Ce qu'il lui faut, c'est donner à Velázquez un motif d'éloigner Gustios et de le perdre dans la faveur du Comte souverain. Ce moyen, Cienfuegos le lui suggère².

1. Il avait, pourtant, lu le *Sancho García*, de Cadalso. Mais il ne lui a emprunté qu'un détail : le nom de Ava donné à la comtesse.

2. A noter, acte II, sc. 5, le vers « El puñal que encubierto entre la oliva... » utilisé par Rivas dans la poésie *A la victoria de Bailén* (R., I, 201) et dans le Romance *Bailén*.

Mais c'est à Matos que nous pensons ensuite, lorsque Velázquez envoie devant Gustios l'« astuto hebreo » Eliazim pour préparer le piège. Gustios arrive, Giafar éloigne Zaide, feint d'accorder la paix, obtient ses gages, mais fait attaquer les chrétiens. Et, sur le bruit d'une victoire chrétienne,

Prender á Lara el denodado ordena,
En una honda mazmorra sepultarle,
Abrumarle de hierros y cadenas...

[Rien n'y manque, vraiment, et toutes les formules rivesques se sont donné rendez-vous autour de ce motif.]

Les Infants veulent venger leur père, et c'est pour cela — et non comme dans la Légende, sur la convocation de Velázquez — qu'ils se mettent en campagne. Il n'est pas question d'augures (il n'en était pas question chez Matos), mais Rivas retient de la tradition les avis aussi prudents que vains de Nuño Salido (p. 159). Velázquez joue néanmoins un rôle de traître, qui consiste à faire instruire l'ennemi de tous les progrès des Infants. Rivas ne raconte pas le meurtre de ceux-ci, comme le font longuement chroniques et romances et comedias.

Et nous passons à Córdoba, et, sans que nous sachions rien encore des amours de Gonzalo et de la sœur d'Almanzor, Rivas décrit l'épisode des sept têtes. Il abandonne la mise en scène du macabre banquet, à laquelle peu d'écrivains avaient renoncé; il imagine simplement que Giafar feint de vouloir, au moment de la libération de Gustios, lui faire un cadeau; ce sont, sous une riche étoffe, les têtes de ses sept fils. Gustios se borne à les saisir une à une, à les nommer; il baise la dernière, mais l'horreur a raison de ses nerfs, « Y como cuerpo muerto cayó en tierra ». Ce vers, on l'a remarqué, rappelle le « E caddi come corpo morto cade » de l'*Inferno* de Dante, repris par l'Arioste (ch. II, oct. 55), d'où il a pu passer chez Rivas. Les vers qui suivent, et que je croyais, lors d'une première lecture, dus à la vision plastique du peintre, sont un souvenir de la *Crónica General* : Gustios tombe, tenant dans ses mains la tête

de Gonzalo, et « Aquel resto infeliz del hijo suyo — Cayó sobre su pecho, y desde él rueda — Por la alfombra ». Cf. la *Crónica* : « amortesciose, e cayo en tierra como aquel que non sabia de si parte [la *Crónica* aurait donc, autant que Dante et l'Arioste inspiré le vers précité], e cayole la cabeça de los braços sobre las otras » (texte de M. R. M. P., p. 284 de son étude). — Quant aux sept noms, comme l'a dit M. R. M. P., ils sont pris chez Morales, mais celui de Ruy et un des deux Gonzalos sont remplacés par Enrico et Veremundo (p. 169, n. 1)¹.

Cependant, deux esclaves noirs emportent Gustios en Castille, où deux hommes d'armes prévenus en prennent livraison comme d'un vil fardeau, et l'enferment dans une tour solitaire, propriété de Velázquez : il y attend depuis vingt hivers un vengeur. « Ce sera moi ! » s'écrie le généreux Mudarra. « Tal es tu obligación, cumple con ella » lui répond Zaide, qui lui révèle alors qu'il est le fils de Zahira et de Gustios ; et, revenant en arrière, il raconte leurs amours, sobrement ; il explique pourquoi Zahira s'occupait de Gustios : Hurtado Velarde avait imaginé que la reine Rojalana chargeait sa belle-sœur Arlaja de s'occuper du prisonnier (fin de la 1^{re} journée) ; ici, Zaide, envoyé à Valencia par le soupçonneux Gíafar, tremble pour Gustios, fait part de ses craintes à Zahira ; Zahira a déjà entendu Zaide célébrer les mérites de Gustios, et, comme l'Arlaja de Lope de Vega, elle est déjà prête à l'aimer avant de l'avoir vu. Elle cherche « Ya que la libertad darle no puede — El modo al menos de aliviar sus penas ». Elle y parvient aisément, grâce à sa richesse et à sa puissance, et elle porte Mudarra dans son sein lorsque Gustios quitte la prison². Après le départ de Gustios,

1. Enrico est un nom fréquemment employé. Peut-être Veremundo vient-il du *Pelayo* de Quintanà, où se trouve aussi une Alvida qui pourrait bien avoir suggéré l'Elvida du *Moro*.

2. Le récit de ces amours occupe les pp. 168-171, et n'est pas réduit aux seuls vers de la p. 161 que M. R. M. P. cite à la p. 164. — C'est l'anneau entier, et non la moitié seulement, que Gustios lui donne. Ces anneaux (M. R. M. P. l'explique dans la savante n. 1 de la p. 10) étaient fabriqués de façon qu'on pût aisément les rompre, parce que l'usage de les rompre, à telle ou telle fin, était fréquent. Un moment vint où les écrivains

Almanzor-le-Bon revient à Córdoba, Mudarra naît, Zaïde le dépose dans le jardin suivant un plan convenu — et cette idée est de Matos — ; on le présente à Almanzor qui est dupe — ou feint de l'être — et le met dans les bras de sa sœur.

Ici prend fin le récit de Zaïde. Mudarra et lui brûlent de partir pour la Castille, non sans emporter les sept têtes des Enfants — idée suggérée sans doute à Rivas par le désir d'expliquer comment on a pu les trouver à Salas, ainsi que l'affirment les documents envoyés à l'auteur par son ami le duc de Frías et publiés dans la note 36 (pp. 542 sq).

Romance V. — Dans ce romance, nous allons quitter Córdoba, à la suite de Mudarra et de Zaïde, d'abord, puis de Kerima.

Voici Mudarra dans la sierra. Une note de pastorale : « Los pastores del llano, que tornaban — A su inocente y plácido ejercicio. » Les bergers, depuis l'Arioste et le Tasse, sont destinés à recevoir les fugitifs, les blessés, les malheureux... Déjà (p. 101) nous avons vu Zaïde, les yeux obscurcis par un « letal desmayo », recueilli dans un « albergue pastoril », évocateur du vers « En un pastoral alvergue » par quoi commence le romance de Góngora *Angélica y Medoro* (Q., III, 155) bien connu de Rivas..; maintenant (pp. 178-179), nous voyons Muley « en desmayo letal » recueilli dans un « pastoril albergue » ! Muley, archer de Giafar, chargé par lui de tuer Mudarra, lui lançant une flèche, en recevant un coup de cimeterre, va succomber sous le poids du remords autant que de sa blessure. Il s'accuse et s'excuse à la fois : « Mandado fui... » ; il a voulu viser mal. L'écuyer de Lusignan, qui, sur l'ordre de son maître, tue Malek-Adhel au chap. LI de *Mathilde*, éprouve les mêmes remords : il est « effrayé lui-même de ce spectacle... l'effroi s'empare de son âme, et si ce n'est plus le bras, c'est l'ombre de Malek-Adhel qui le fait frémir... » ; le chapitre suivant nous montre sur son « front pâle l'empreinte des remords », et il avoue à l'évêque Guillaume quelle volonté a armé son bras.

perdirent de vue les raisons de cette aptitude des anneaux à se rompre, et firent transmettre des anneaux entiers.

Kerima, désolée de ne plus revoir Mudarra, effrayée par l'approche du jour où elle devra épouser Zeir, ne trouve de consolation qu'auprès d'une esclave chrétienne, Zelima, et ainsi sa conversion se prépare par des moyens classiques; le cas est fréquent, en effet, de jeunes filles qu'une esclave initie au christianisme. Kerima reçoit un billet de Mudarra qui s'accuse du meurtre de Giafar : « Mas no fuí yo, — ajoute-t-il, — fué solo su destino ». Rappelons-nous le comte Julian : « Mi maldición ha sido, no mi acero... » et pressentons le rôle d'une fatalité purement mécanique, c'est bien le mot, qui déclanche le mécanisme du pistolet meurtrier de Don Alvaro. Mudarra annonce à Kerima qu'il part délivrer son père.

Le voici qui franchit la sierra. Il jette un dernier regard sur Córdoba! Avec quelle émotion, par la pensée, hélas! Rivas l'a jeté avec lui, en écrivant ces quelques vers! (pp. 201-2). Et au moment où la ville va disparaître à ses yeux, que fera ce Maure? Antérieur à Boabdil dans l'histoire, il lui est postérieur dans la littérature, et c'est pourquoi, comme lui, il *soupire* : « Lanzó un suspiro — El garzón angustiado ». Zaide ne peut lui faire de cruels reproches, comme la sultane Aixa en fit au Rey Chico; mais il saisit son cheval par la bride et lui fait franchir le point douloureux. Et voilà comment la Sierra de Córdoba, après celle de Granada, a son « Suspiro del Moro »!

Kerima fuit dans la sierra, au milieu de l'orage le plus romantique qui soit, avec, seulement, deux ou trois mots qui rappellent les débuts du poète. Un vieillard lui apparaît — qui semble une réplique du vieux Rubén de *Florinda*; — on dirait d'un spectre; à son aspect, la jeune fille s'évanouit; mais le vieillard étend sur elle avec soin son manteau pour la protéger de l'orage.

Rivas, la laissant sous bonne garde, met le point final au roman V, et, aussi, à la première partie de son poème. Il écrit au-dessous : *Malta, 1829*. La suite se fera attendre de longs mois : pendant que ses héros passent d'Andalousie en Castille, le poète quittera l'île de Malte pour la France; et cette halte

dans l'action coïncide avec une longue halte dans la composition. Avant de franchir nous aussi la ligne qui sépare les deux parties du *Moro expósito*, jetons un regard d'ensemble sur les cinq romances que nous venons de parcourir.

Rivas conçoit son poème comme il avait conçu déjà des tragédies et *Florinda* : c'est une histoire d'amour et de vengeance. De la Légende des Infants de Lara il extraira la vengeance ; mais, dans cette première partie, seule est exposée la trahison qui suscitera la vengeance dans la deuxième partie. Un seul traître ne suffit plus, il en faut deux : le traître maure, jouant son rôle dans la partie mauresque du récit, c'est Giafar ; le traître castillan, qui a joué déjà son rôle dans la parenthèse castillane que forment les romances III et IV, et qui passera au premier plan dans la deuxième partie, c'est Rui-Velázquez. Le traître Giafar est l'une des principales innovations introduites par Rivas dans la Légende : il décharge la figure d'Almanzor de toute la cruauté, de toute la duplicité dont la Légende noircissait sa mémoire. Almanzor n'est plus qu'un guerrier magnifique. Le résultat, c'est que nous n'avons plus un Almanzor agissant avec cruauté contre le père de son propre neveu. Mais alors, c'est Giafar qui sera cruel contre le père de celui qui voudrait être son gendre ? Certes, et c'est celà qui sera dramatique : l'exemple du Cid et de Chimène l'a déjà prouvé des deux côtés des Pyrénées ; et un an après la publication du *Moro*, l'exemple de Don Alvaro et de Dona Léonor, avec des modalités différentes, le prouvera sur la scène espagnole. Et voilà bien le schéma passionnel exigé par le tempérament poétique de Rivas : deux amoureux que la fatalité va séparer ; un traître et un rival attachés à leur nuire ; des gens dévoués pour les aider.

Un élément nouveau apparaît, la peinture du milieu : pour cela, Rivas fait appel aux lumières de Conde. Avec le chant V, la vision arabe s'achève ; Conde ne servira plus.

Une intrigue relie tableaux et scènes passionnelles. Les éléments en sont fournis par la Légende des Infants de Lara, conservée par chroniques, romances et comedias qui la diversifient et dont Rivas s'inspire parfois directement et parfois

aussi très librement. Il est assez logique, en somme, que l'auteur, rejetant au second plan et dans un récit les antécédents de l'action principale, ne conserve pas tous les éléments primitifs que lui fournissait le sujet, ni les variantes et les enjolivements successifs introduits par ses prédécesseurs ; il lui arrive même de les conserver en les transplantant dans une autre partie de sa composition, où l'on ne s'attendait pas à les trouver. Par ailleurs, les lignes générales en sont comme fondues souvent dans une accumulation de thèmes et de motifs où l'on retrouve les procédés de développement habituels au poète. Des vers entiers, des expressions, des mots nous le montrent fidèle encore à ses modèles de jadis. Un ton sentimental et mélancolique, dérivé, à mon avis, de la *Mathilde* de M^{me} Cottin, se maintient dans toute cette partie de l'œuvre ; mais, de temps en temps, un accent plus sonore se fait entendre, qui témoigne peut-être d'une maturité artistique enfin survenue, ou peut-être aussi d'influences littéraires nouvelles apparues dans la vie spirituelle de l'auteur. Il sera intéressant de scruter les sept derniers romances et d'y surprendre des différences de tonalité dues à la diversité des époques où furent rédigées les deux grandes parties du poème.

II

Romance VI. — C'est un des plus beaux. L'imagination du poète, reposée pendant plusieurs mois, possède toute sa force créatrice. Le romance s'ouvre par une description de la Castille opposée à l'Andalousie ; l'auteur évoque Córdoba par contraste et clame son amour de la petite patrie comme il l'avait fait dans *El Faro de Malta*. Pour accentuer le contraste, il fait arriver Mudarra et Zaide en Castille durant l'hiver. Le cadre rieur de Córdoba convenait au roman d'amour ; le drame de la vengeance exige une ambiance plus austère. Voici Salas de los Infantes, le château en ruine des Laras ; voici Gustios lui-même, et Nuño, qui n'est pas mort avec les In-

fants, parce que, dit M. R. M. P., Rivas avait besoin qu'il vécût ! Comment sont-ils là ? Ainsi que tous les habitants de Salas, nous brûlons de le savoir ; et l'archiprêtre de faire préparer un abondant festin, pour que la curiosité de ses paroissiens soit pleinement satisfaite, en même temps que leur estomac. Pour donner à la gouvernante le temps de le préparer, le gaillard archiprêtre prolonge habilement l'office. Quel splendide développement le génie de Rivas donne à ces quelques mots de la *Crónica* de 1344 (texte de M. R. M. P., p. 298) : « demientra nos adouan de comèr, quiero saber... » etc. Quel magnifique feu d'artifice cette étincelle suffit à allumer ! Le festin a lieu sans incident, et lorsque Lara se prépare à parler, on ouvre portes et fenêtres pour que la foule des non-invités puisse entendre. « Conticuere omnes, atentique ora tenebant » : ainsi s'exprime Virgile, au moment où Énée va raconter à Didon ses malheurs. De même, Gustios « Que tiene la atención de todos fija — En el silencio universal conoce ». Il ne manquera pas non plus de nous rappeler une fois encore le « renovare dolorem » d'Énée, lorsqu'il nous dira « repetirlas [ses peines] — Renovara el dolor de los presentes... ».

On enferme Gustios à Lerma, pendant vingt ans. Comme dans la tragi-comédie de Lope de Vega, son sommeil est troublé par les sept pierres qu'on jette toutes les nuits sur la « claraboya », pour lui rappeler ses sept fils. On lui apprend que ses biens sont confisqués, qu'il est accusé de haute trahison et condamné à mort ; et ce sont bien là les peines prononcées contre Rivas même, pendant son émigration ! Il devient aveugle — la tradition littéraire le montrait devenu aveugle dans ses terres, à force de pleurer —. Aveugle, il sort de prison lorsque Fernán-González succède à Sancho — le poète, du moins, le suppose ! — et rend à Gustios, tout comme María-Cristina à Rivas à la mort de Fernando VII, « bienes y libertad ».

Une page humoristique (p. 261), où l'on voit reparaitre l'archiprêtre et son latin, détend notre esprit et nous prépare à lire le récit de Nuño. Car, insatiables, après avoir entendu

Gustios, « en Nuño todos sus miradas fijan » ; mais l'auteur a pitié de nous ; aussi bien, Nuño n'est-il qu'un subalterne ; il n'a pas les honneurs du style direct, et Rivas résume à notre intention le récit de ses innombrables « erreurs », comme on disait jadis. Que de choses ne voit-il pas ! Après avoir été, comme Rivas à Ontígola, couvert de blessures le jour où moururent les Infants, et comme lui soigné dans une ferme, il est emprisonné à Burgos, s'échappe, cherche en vain un appui en Espagne, ensuite en France ; passe en Italie, arrive à Milan, puis à Rome, part pour la Syrie, et, au moment où il « salue » les montagnes de Corcyre, il est capturé et conduit à Malte. D'autres héros rivesques seront, plus tard, amenés par leur père spirituel dans ce lieu où il vécut et dont il évoque ici en deux pages émues le calme séjour qu'il y fit. — Mais, « amarrado — Al banco de un bajel », comme ce forçat de Marbut, « Amarrado al duro banco — De una galera turquesca... » par Góngora (Q., III, 164), Nuño profite d'un naufrage pour s'échapper. Il voit Alexandrie, le Nil, et le hasard, un hasard rivesque, le met en présence d'Egidio, père de Gala, grand-père de Kerima. Après avoir visité — et décrit — Jérusalem, ils partent « A buscar del mar Muerto las orillas, — En donde un solitario penitente, — De extrema santidad, en una ermita — Largo tiempo habitaba ». Ils y passent trois ans tranquilles, et y seraient peut-être encore si « muerto — Por extrema vejez el cenobita, — Y el sitio expuesto á los furores — De las armadas hordas beduinas », ils n'avaient décidé de quitter le désert.

Étrange mécanisme de la genèse poétique ! Pourquoi Nuño et Egidio vont-ils à la recherche de ce saint ermite ? L'auteur ne nous le dit pas, et pourtant il le sait bien ; et nous le savons aussi, nous qui avons lu *Malek-Adhel* et *Mathilde* ! Ce « solitaire pénitent », ce « saint ermite », ce « cenobite », qui vit sur les bords de la Mer Morte ; c'est celui à qui Mathilde va demander un réconfort moral, et si M^{me} Cottin l'épargne, Rivas le fait, au I^{er} acte de *Malek-Adhel*, massacrer par les « hordes bédouines » mentionnées ici ! Nuño craint-il le

même sort? Non, mais il est fatigué « Y... en un monasterio, do en la cima — Del Carmelo habitaban religiosos, — Buscó y halló consuelo y acogida ». Il a dû y trouver aussi le tombeau de Malek-Adhel, que Mathilde y fit enterrer, lorsqu'elle s'y retira!

Après s'être souvenu de ses lectures, Rivas se souvient de sa propre existence. Lorsque Nuño veut revenir en Europe, il reste plusieurs jours — comme Rivas à Livourne — à attendre un bateau; comme Rivas, mais en sens inverse, il côtoie la Sicile et traverse la mer Tyrrhénienne, et c'est « Al puerto antiguo de Provenza rica » qu'il aborde, tout comme Rivas lorsqu'en mars 1830 il revenait de Malte. Il va droit sur Burgos. Mais il ne peut rien y faire du vivant de D. Sancho. Il revient à l'avènement de Fernán-González, et obtient la liberté de son maître, dont il va ouvrir la prison, de sa propre main.

La page qui suit ce récit est un modèle d'humour, et aussi de vérité dans la peinture d'une foule castillane. L'auteur s'y moque de lui-même : il n'a mis dans le récit, dit-il, ni enchanteurs, ni sorcières, ni géants, ni dragons de feu. Il semble brûler ses maîtres italiens; mais nous verrons qu'il n'a jamais cessé de les adorer, peut-être sans y croire.

Romance VII. — Un jour de beau soleil, Gustios se réchauffe sur le seuil de la porte, et cause avec le fidèle Nuño. Il s'accuse d'avoir abusé de Zahira, sur laquelle Dieu ne lui avait donné de pouvoir que pour la détourner de Mahomet et la gagner au Christ. Nuño s'emploie à calmer ses scrupules. Ainsi, chez Matos, le vieux Lara inventait tout un raisonnement pour justifier sa conduite à l'égard d'Arlaja.

D'Hurtado Velarde et de Matos, Rivas se souvient (comme l'a vu M. R. M. P.) pour décrire l'arrivée de Mudarra et de Zaide. Car, au moment où Gustios se plaint que Zaide ne lui envoie pas son fils, au moment où Nuño plaide pour Zaide, l'alarme est à Salas parce qu'on a vu des Maures à l'horizon. Avec quelle maîtrise Rivas développe ce motif! La note comique¹ est donnée

1. Peut-être sous l'influence de Matos, puisque l'ivrogne de Rivas porte

par Vasco, un ivrogne qui trouve de la ressemblance entre Mudarra et le plus jeune des Infants. Dans la *Crónica General* (p. 299 du livre de M. R. M. P.), c'est D^a Sancha qui fait cette constatation devant l'aveugle vieillard : « E doña Sancha dixo adon Gonçalo Gustios : « si vos viessedes como soliades veer, e viessedes la cabeça e el rostro del, diríades que este era vuestro fijo Gonçalo Gonçales... » — Ensuite vient le récit de l'émouvante rencontre de Gustios et de son fils, inspirée de Matos (Cf. M. R. M. P.). Gustios demande tout de suite à Mudarra d'embrasser la religion chrétienne. Mudarra, en fils soumis, répond qu'il lui obéira, son seul désir étant de le consoler, et de le venger. — Mais, répond Gustios comme le Gonzalo de Matos (Cf. M. R. M. P.) — la religion chrétienne commande le pardon des injures ! Mudarra s'indigne et fait partager son ardeur à son père, heureux comme le vieux Don Diègue de reconnaître son sang dans ce fils ; ici, Rivas se sépare de Matos, dont le Mudarra répondait avec une ingénieuse désinvolture : « Qu'à cela ne tienne : je te vengerai d'abord, je me ferai chrétien ensuite. » Mudarra remet à son père, mais seulement après la reconnaissance, l'anneau qui lui vient de sa mère, et l'on se demande, vraiment, à quoi il sert ; chez Juan de la Cueva, par exemple, Bustios demande, dès l'abord, à quoi il reconnaîtra son fils ; celui-ci lui présente alors la moitié de l'anneau.

Par un procédé imité de Hurtado, Rivas suppose que le comte Fernán-González s'est rapproché de Salas au cours d'une partie de chasse. Mais il développe et enrichit la donnée du dramaturge. Il y a même, dans la bouche du souverain, un éloge d'Almanzor qui confirme ce qui a été dit au sujet de la physiologie sympathique délibérément prêtée par Rivas à ce grand chef arabe qui régna sur Córdoba.

Le poète décrit le Comte au moment où il entre dans la salle où se tiennent Gustios et son fils : description qui s'inspire peut-

— M. R. M. P. l'a noté — le même nom que Vasco, le « gracioso » de Matos.

être d'un tableau, comme celle de Carlos V dans *El Castellano leal*, mais qui ne serait déplacée ni dans le *Paso honroso*, ni dans tel *romance histórico*. Agenouillé devant Fernán-González, Mudarra défie Velázquez; le Comte lui accorde le défi et lui signale que Velázquez est dans la salle. Celui-ci affecte le mépris envers ce « bastardo vil » et essaie d'éluder le défi. Aux mots « de bastardo vil », Gustios se jette aux genoux du comte : son fils n'est pas un bâtard, car lui, Gustios, était veuf lors de ses amours avec Zahira. Ici, donc, Rivas suit le chemin tracé par Matos (Cf. M. R. M. P.).

Romance VIII. — Solennellement, Mudarra est « reconnu », adopté par D^a Guiomar, sœur de Gustios. Rivas s'appuie sur Mariana et Morales, dit-il dans la n. 33, et il ajoute : « Yo me he descartado de Doña Sancha, por ser figura que no me hacía buen juego en el cuadro... ». Il semble oublier qu'il l'a donnée pour morte dans le *romance* précédent. En tous cas, voici à quel point l'auteur utilise ses sources : Mariana ayant dit : « De esta costumbre salió el refrán vulgar : *Entra por la manga y sale por el cabezón* », Rivas le paraphrase en ces termes : « la usada ceremonia... — Era tan importante y tan corriente, — Que aún vive en nuestros labios el proverbio — Que nació de ella, y á ella se refiere » ¹.

Cependant, Mudarra a décidé, comme celui de Matos et celui de Hurtado, de ne pas être chrétien « hasta que en dura lid su nombre vengue », et son père s'en afflige; depuis leur première rencontre, les deux hommes ont donc évolué en sens inverse. Pourquoi l'auteur retarde-t-il la conversion du héros? Pour l'éloigner davantage de Kerima? Ne se souviendrait-il plus de l'attitude qu'il lui prêtait au *romance* précédent, écrit, peut-être depuis de longs mois? Ce qu'il dit de D^a Sancha dans sa n. 33 pourrait étayer cette hypothèse.

Mudarra est, d'ailleurs, un étrange garçon : il est mélanco-

1. Page 359, il paraphrase en deux vers le proverbe « Si a Roma fueres, haz lo que vieres »; et pages 433-4, il développe en un splendide symbole imagé le dicton populaire : « Del árbol caído todos hacen leña ».

lique, dans ce milieu nouveau pour lui ; Rivas a l'idée saugrenue, invraisemblable, de le montrer se distrayant à graver sur l'écorce des arbres le nom de Kerima ! Vraiment, le virus « pastoral » empoisonne la veine poétique de l'auteur, et l'on a peine à croire que ce descendant des épopées chevaleresques et des romans pastoraux, ce « mancebo gentil enamorado », puisse être à la veille de réaliser la plus sanguinaire vengeance !

Rivas s'attarde à décrire Vasco Pérez¹, l'ivrogne ; c'est le fils d'Elvida. Elvida fut la nourrice du jeune Gonzalo, elle est folle, ou presque, du chagrin de le savoir mort², et elle est folle, ou presque, de joie quand son ivrogne de fils, trompé par la ressemblance de Mudarra et de Gonzalo, lui dit que celui-ci est de retour. Cette ressemblance est utilisée par Rivas à des fins de vraisemblance. Mudarra est amené à aller fréquemment à la misérable mesure d'Elvida. Ses ennemis tentent d'abord de le poignarder sur le chemin de traverse, puis de l'empoisonner chez Elvida même. Le poignard et le poison semblent être passés du drame romantique français — que l'auteur voit représenter à Paris — à la moderne épopée castillane. Le poison est versé sous forme de poudre blanche — évidemment ! — par un pseudo-pèlerin.

1. Il sait beaucoup de romances, ceux du comte de Saldaña, de Bernardo del Carpio, que Rivas avait lus.

2. Du point de vue de l'utilisation des sources, voici un curieux exemple de ces transpositions dont Rivas est coutumier : chez Lope de Vega, qui se souvient lui-même du romance « Pártese el Moró Alicante » (cf. R. M. P., p. 132), Bustios apostrophe la tête de Nuño : « ¿Nuño, estas cuentas de mis hijos distes ? » ; mais il ne pousse pas plus loin ses reproches, puisqu'après tout Nuño a su mourir avec les Infants. Rivas ne décrit pas la mort des Infants ; il fait que Nuño échappe au trépas ; il a été blessé, et Gustios, vingt ans après, ne lui reproche rien. Mais notre poète ne perd pas de vue ce motif littéraire : *apostrophe à un survivant* ; et il en trouve l'emploi dans la bouche d'Elvida voyant son fils Vasco revenu sain et sauf du combat où Gonzalo a succombé :

Vasco, le gritó, yo te maldigo.

¿ Por qué, traidor, has vuelto ? ... ¿ Porqué, aleve,

Al lado de tus amos no quedaste.

Como deben quedar los siervos fieles ? (p. 340).

Il semble qu'en attendant le duel final, et pour prolonger l'action, Rivas ait imaginé les intrigues criminelles de Velázquez et que tout le romance VIII ne soit employé qu'à créer une atmosphère de vérité. D'où, des longueurs; mais Rivas s'y est complu, sa verve se déploie en des tableaux qui continuent l'impression de détente commencée par les deux romances précédents¹.

Pourquoi tant de scènes gaies dans les romances VI, VII et VIII? Pourquoi tant de fin humour, et, il faut bien le dire aussi, de joie un peu triviale parfois? Est-ce pour ménager au lecteur une vaste oasis de repos au centre du poème, entre les tragiques scènes du début et le drame de la vengeance qui emplit la fin du livre? N'y aurait-il pas là une influence des théories de la préface de *Cromwell* sur le mélange des genres, et l'influence aussi du théâtre de Victor Hugo, par exemple, où ces théories sont mises en pratique? Ces pages pittoresques sont écrites en France, en même temps que *Don Alvaro ó la Fuerza del Sino* et *Don Alvaro de Luna*, qui offrent — nous le verrons bientôt, — tant de témoignages d'une même conception de l'art.

Le comique ne disparaîtra pas tout à fait dans les romances qui suivent; mais l'élément tragique va y dominer.

Romances IX et X. — Ces deux romances sont remplis des faits et gestes du traître Rui-Velázquez, de ses pensées, de ses sentiments. Partant de l'axiome qu'il y a une justice céleste, Rivas nous montrera le traître frappé dans ses affections d'époux et de père avant de succomber sous les coups de Mudarra le Vengeur. Le romance IX va développer ce thème, que ne don-

1. Le banquet populaire est raconté en détail; les Castillans y chantent un romance épico-burlesque dont le héros est Pelayo, et dont le modèle peut se trouver dans le tome III de Quintana, dans les *Romances burlescos* de Góngora (188 sq.) et dans les *Xácaras y romances* de Quevedo (249 sq.); des danses castillanes et populaires font pendant aux danses maures de la première partie du poème; et quand Maures et Chrétiens en viennent aux mains, l'archiprêtre, Nuño et Zayde s'interposent, comme l'Archevêque, Don Sancho et sa mère s'étaient interposés entre les Laras et les Velázquez. Enfin, si un des principaux Maures s'appelle Caleb, c'est peut-être en souvenir du fidèle serviteur de Malek-Adhel dans *Mathilde*!

nait pas la tradition, et Rivas se souviendra, à son habitude, des autres et de lui-même. La p. 380, inspirée par l'amour d'un père pour un enfant à la mamelle, lui a sans doute été suggérée par le spectacle de son épouse allaitant Gonzalo, né le 12 août 1831 : Gonzalo, qui porte le même prénom que ce Gustios dont est pleine l'imagination paternelle, tout comme une fille, née le 19 septembre 1836, après les représentations de *Don Alvaro*, s'appelle Leonor. Cette p. 380 serait à peu près contemporaine de la poésie intitulée *A mi hijo Gonzalo de edad de cinco meses* (R., II, 117 sq), ce qui donne la date de janvier 1832.

Le portrait de D^a Lambra, à la page suivante, est, du point de vue de la facture, une survivance classique, avec ses perles et ses coraux, sa neige et sa rose, son jais et son albâtre. Du point de vue psychologique, la Lambra féroce de la tradition espagnole se transforme en une vulgaire coquette qui verse dans la débauche pour s'assurer que la maternité n'a pas déformé ses charmes. Velázquez poignarde son amant, et enferme en un cachot les deux adultères : le mort et la vivante. Celle-ci s'échappe en Galice. Elle ne meurt donc pas dans l'incendie de son palais, allumé par le vengeur ou sur son ordre. Rivas, pourtant, n'ignore pas cet incident ; mais il en fait un autre usage : par un de ces procédés de transfert dont il est coutumier, il se sert de l'incendie pour brûler le fils de Velázquez ; incendie allumé par hasard, devenu une des formes du châtiment céleste, au lieu d'être une des étapes de la vendetta humaine. Celle-ci se réduira à un duel en règle, correct, dans le cadre tracé par les lois du temps.

Nous arrivons ainsi à la p. 393, où se place une de ces scènes de prophéties, fréquentes dans les épopées chevaleresques, qui ne faisaient en cela qu'imiter les épopées antiques. Velázquez, d'ailleurs, ne tient aucun compte des prédictions de ce Dalmate « *Astrólogo sublime y nigromante* ». Néanmoins, il lui achète une lance capable de renverser les montagnes, et qui me paraît sortie du magasin d'armes merveilleuses où vont s'équiper certains héros de l'Arioste!...

A la p. 398, le passé de Velázquez est connu de nous, et l'au-

teur nous situe à la veille du duel. Les pp. 398 à 416 nous montrent les hommes de confiance du traître lui rendant compte d'une troisième tentative infructueuse pour le débarrasser de Mudarra. Velázquez entre en fureur, et menace le monde entier, en un vers qui, — M. N. Alonso Cortés l'a remarqué¹, — semble emprunté à la *Raquel* de Huerta.

Il fait « charger de chaînes » le malheureux qui n'a pas su assassiner, profère en espagnol (Ya está echada la suerte) l'« Alea jacta est » depuis tant de siècles classique, et envisage tous les moyens propres à le libérer du châtiment qu'il sent proche. A partir de la p. 416, Velázquez nous donne l'impression d'une bête traquée; et nous allons avoir, surtout pendant tout le romance X, un récit émouvant de ce que l'on pourrait appeler « La dernière nuit d'un condamné ».

A quels modèles pensons-nous? Il ne manque pas, dans les épopées chevaleresques, de femmes qui fuient éperdûment devant un danger. Mais sans sortir de la Légende, nous trouvons dans la *Crónica* de 1344, déjà plusieurs fois citée à propos du *Moro*, des éléments capables de féconder un génie poétique dans la plénitude de sa puissance créatrice. Elle nous apprend (p. 302 sq. du livre de M. R. M. P.), que le comte Garçi-Fernandes incite Mudarra à reconquérir tous les châteaux que détient Velázquez; et celui-ci a peur : « caualleros e vassalos, vayamos nos de aqui, e andemos quanto pudiermos, ca si aqui somos çercados nunca seremos acorridos de moros nin de christianos. » Cette idée de secours possibles est retenue par Rivas : secours maures, p. 418; secours castillans, p. 419. — La *Crónica* énumère tous les déplacements du fugitif; et dans sa monotonie cette énumération suggère l'idée de la bête traquée, et offre au poète une armature propre à soutenir mille ornements littéraires². Rivas ne manque pas de saisir l'occasion. Quelle para-

1. *Zorrilla, su vida y sus obras...*, t. I, p. 160. « Tiembles Castilla, España, el orbe », disait l'Alfonso de Huerta (I, 3); et Velázquez dit (p. 415) : « Tiembles Castilla, España, el orbe entero ». Cf. un autre emprunt à *Raquel* dans Arias González.

2. Voici encore un curieux exemple de transplantation de motifs : la

phrase magnifique, le romance X forme de ces quelques lignes de la *Crónica* ! A tel point qu'on a de la peine à l'y reconnaître ; mais qui reconnaîtrait dans une immense forêt la graine menue que le vent a transportée de loin et d'où est né le premier arbre¹.

L'unité des divers tableaux dérive de l'idée qui domine toutes les démarches de Velázquez. Abandonné des hommes, pour la première fois il pense à Dieu, comme y pensent les méchants dans le besoin, par intérêt, sans humilité chrétienne. Il verra l'ermite, il verra l'Abbé du monastère. Comme les chevaliers errants ou les héros de l'Arioste, il abandonne à sa monture le soin de le conduire. Le thème essentiel du romance X est annoncé dans cette sorte d'ouverture, et va se développer en trois tableaux variés.

Le premier est une hallucination : « sobre siete ciervos descarnados — Siete esqueletos horribidos le acosan — ...los Laras son. » — Rivas, ici, imite la plus belle scène de Hurtado, de l'avis de M. R. M. P., qui la cite, p. 146. Peut-être Hurtado en avait-il pris l'idée dans Lope, où l'apparition était de caractère plus banal, puisque les sept spectres ne sont pas montés sur des chevaux. Ici, les chevaux du dramaturge sont devenus des cerfs. Velázquez, affolé, aiguillonne son cheval, qui trébuche à un tronc d'arbre, et, comme dans Hurtado, laisse son cavalier seul. Celui-ci s'évanouit, revient à lui, fait quelques pas, et retrouve son coursier près de l'ermitage : ce coursier, aussi intelligent que Bayard, le cheval de Renaud, a ainsi conduit son maître vers le lieu où allaient ses pensées. Que de fois, dans les romans de chevalerie, dans l'*Amadis de Gaule*, et dans les épopées chevaleresques du « cinquecento », n'avons-nous pas vu des ermites, toujours saints et toujours porteurs de longues barbes blanches (En blancas ondas — Su barba y

Crónica raconte (p. 306) que Velázquez, un matin, lâcha un « azor » (autour) à la poursuite d'une « garza » (héron) ; or, aux pages 314-315, Rivas emploie la « garza » et l'« azor » dans une comparaison dont je suis persuadé que le passage précité de la *Crónica* est le point de départ.

1. Rivas développe cette idée — d'ailleurs banale — en trois jolies octaves de la page 191 : « Así tal vez... ».

sus cabellos descendían), accueillir damoiselles ou guerriers ? Idovaldo donne à Velázquez une leçon d'humilité, de raison, de justice qui ne le satisfait pas.

Le 3^e tableau nous conduit au monastère ; l'atmosphère en est plus accueillante au fugitif, et plus reposante pour nous. L'humour reparait avec une intention franchement critique. Rivas s'en explique dans sa longue note 35 : « No es mi intento satirizar al estado monástico, sino pintar las costumbres del siglo décimo » ; et il cite ses auteurs : San Bernardo, Lope de Ayala, dont un fragment du *Rimado de Palacio* a été publié justement dans le n^o du 18 décembre 1832 de la « Revista española », de sorte que la note 35 a dû être rédigée à Tours, en 1833, lors d'une révision du poème, tandis que le romance X est daté de « Paris 1832 ». Rivas a même des autorités pour justifier la donation que Velázquez fait de ses biens au monastère. Mais ce qu'il n'a pas trouvé ailleurs que dans son cerveau, c'est la verve pleinement jaillissante avec laquelle il a brossé son tableau de mœurs monacales, qui a dû lui valoir la chaude approbation de l'impie et sarcastique Galiano.

Il aurait pu, d'ailleurs, alléguer l'exemple de l'Arioste, qui, au chant XIV de son *Orlando*, décoche aux moines des traits autrement acérés. Je ne crois pas, toutefois, que l'Italien ait été, ici, l'animateur de l'Espagnol. Je crois plutôt, avec M. E. A. Peers (*A critical study*, p. 279) que le modèle de Rivas, pour ce tableau, c'est l'*Ivanhoé* de M. Scott. Je le crois d'autant plus volontiers que, nous l'avons vu, les « Variedades ó Mensajero de Londres » dans leur n^o III, du 1^{er} avril 1824, publiaient précisément un extrait d'*Ivanhoé* traduit en espagnol sous le titre de *El Hermitaño*. Je ne serais pas surpris que, du joyeux ermite de Scott, Rivas eût retenu l'idée d'ermite pour son 2^e tableau (Idolvaldo) et l'idée de religieux bon vivant pour son 3^e tableau (l'Abbé du monastère). Peut-être aussi l'atmosphère du roman, peu favorable aux gens d'église, a-t-elle pu influencer l'auteur du *Moro* ; mais les rapports entre les deux œuvres me paraissent bien ténus.

Romance XI. — C'est encore à *Ivanhoé* que M. E. A. Peers

pense pour la genèse du romance XI, celui qui raconte le duel, et il est certain que, dans le numéro déjà signalé des « Variedades », l'extrait d'*Ivanhoé* intitulé *El Hermitaño* était précédé d'un premier morceau intitulé *Pintura del sitio y palenque del Torneo en que Ivanhoe vence á Bois-Guilbert* (pp. 206-211). Mais vraiment, Rivas avait-il besoin de Scott pour traiter un pareil sujet? N'avait-il pas lu l'*Orlando*, la *Gerusalemme*, les romances mauresques, les *Guerras civiles de Granada*, *Las Naves de Cortés destruídas*, *Mathilde*, et... *El Paso Honroso*? Par quel hasard, par exemple, ce Mudarra du dixième siècle a-t-il (p. 486) « Las grebas y esquinelas buriladas », tout comme le Cortés du seizième a « El brazal y esquinela burilada » (Q., III, 444)? Pour l'aspect de l'arène, les mouvements de la foule, les bavardages du public qui attend, etc. (pp. 482-491), Rivas n'a qu'à développer des motifs esquissés dans le *Paso* (II, str. 11 sq.). Et si nous voulons mieux goûter les portraits de Velázquez et de ses compagnons, relisons encore le poème de Moratín; voyons cette jument « De pecho firme y ancha de cadera » (p. 438 de Q., III. Cf. *Moro*, 495 : Anca redonda y relevado pecho); cette épée « pendiente », cette « gruesa lanza... en la cuja », que porte Cortés de Moratín, et regardons le Velázquez de Rivas, avec « Pendiente al lado la famoso espada » et « con el regatón puesto en la cuja — Una gruesa... lanza »...! — Que « La ronca voz de la trompeta » annonce le combat, cela n'est pas pour nous surprendre, si nous avons lu l'Arioste, le Tasse, Moratín, M^{me} Cottin, et... Rivas.

Et le duel s'écoulerait, aussi rituel que tous les autres, si Elvida n'évoquait à haute voix les spectres des Enfants morts. Elle chante même deux couplets : l'un d'eux renferme une formule dont la fortune est grande dans l'œuvre rivesque : « El infierno abre la boca --- Para tragarle ». Mudarra a coupé les jarrets du cheval de Velázquez; mais, généreux « No he menester (dit-il) ventaja en contra tuya », et pressé d'en finir, il ajoute : « Empuña — ... esa tu-espada cortadora, — Y demos fin á tan pesada lucha ». Le premier mouvement est d'un

héros rivesque : le fils cadet d'Arias Gonzalo, voyant Ordoñez désarçonné, lui crie : « Alzate y torna en tí, que no combato — Yo nunca con ventaja ». Le deuxième mouvement est de Malek-Adhel (*Mathilde*, chap. LI) : « Crois-moi, Lusignan, n'usons point de ces vains moyens de défense qui retarderaient notre défaite, et précipitons, au contraire, l'instant où l'un de nous aura cessé de haïr l'autre ».

D'autres souvenirs littéraires est faite la suite du récit. Avant de succomber, Velázquez blesse grièvement Mudarra. Aussitôt un jeune homme se précipite pour le soigner, mais, dans son émotion, laisse voir une chevelure qui révèle son véritable sexe; incident renouvelé de *Florinda* et dont on a vu déjà la nombreuse ascendance. C'est Kerima qui va soigner son bien-aimé : Rivas, qui prévoyait la blessure de Mudarra, nous avait dit longuement, dès la page 58, qu'elle apprit dans sa jeunesse « á elaborar mil bálsamos preciosos ». Angélique, elle aussi, dans l'*Arioste*, avait appris de son père à connaître les vertus des simples, et à extraire des plantes salutaires un baume guérisseur; c'est elle qui soigne la plaie de Medor au chant XIX de l'*Orlando furioso*; la plante qu'elle cueille « *stagna il sangue* », comme Kerima « *se apresura en restañar la sangre del herido* »...

Romance XII. — Velázquez mort, Gustios vengé, Kerima retrouvée, nous voici au seuil du dénouement. Auparavant, Egidio, le grand-père de Kerima, qui, à la fin du *romance V* la couvrait de son manteau, va nous raconter son histoire depuis le jour où il s'est séparé de Nuño. Eh ! bien, Egidio a vécu en « solitaire » dans la sierra de Córdoba, comme la Léonor de *Don Alvaro*, auquel Rivas travaillait en 1833, à Tours, au moment où il achevait le *Moro* ! La grotte, l'âpreté du lieu, les pics, les précipices : le décor est le même dans les deux cas. Nous assistons au départ de Zaïde qui retourne à Córdoba; nous assistons aux solennelles obsèques des sept têtes des Infants, et Rivas s'appuie sur les renseignements que lui a envoyés le duc de Frías et qu'il publie dans la note 36; une dernière apparition de l'archiprêtre éclaire d'un rayon d'hu-

mour cette scène funèbre, au cours de laquelle Elvida est morte en voyant la tête de son véritable nourrisson : ainsi l'auteur mêle en son récit « Inconexas especies, risa y lloro », comme il le dit en parlant d'Egidio.

Cependant, le printemps succède à l'hiver ; il le fait, sous la plume de Rivas, selon les rites en vigueur dans les plus classiques écoles, l'un « apacible », l'autre « aterido » ; « favorito » ne manque pas de fondre les glaçons qui emprisonnent les ruisseaux.

Le poème, qui s'ouvrait par un mariage musulman à Córdoba, va se clore sur un mariage chrétien à Burgos. La foule est la même : elle a jonché les rues de fleurs, — les mêmes fleurs : sur le sable « juncias », « olorosos mastranzos » à Córdoba (p. 19), « juncia, mastranzos olorosos » à Burgos (p. 533) ; à Córdoba comme à Burgos, cette foule « se agolpa » ; dans les deux villes, elle occupe de la même façon « Pórticos, rejas, torres y azoteas » (p. 15) « terrados y alminares » (p. 19), « rejas, balcones y terrados (p. 534) ; etc..., etc... Dans le cortège nuptial de Burgos figurent

Cantando *Hosanna* con berrido ronco.
Veinte monjes, las albas desceñidas,
Gruesa la panza, el cerviguillo gordo.

C'est le dernier coup de boutoir du franc-maçon railleur...

Le poème s'achève sur un incident théâtral qui nous éloigne du Cid de Guillén de Castro et de celui de Corneille ; car, tandis que Chimène, après avoir hésité, accepte pour époux le meurtrier de son père, Kerima, après avoir tant aspiré à se réunir avec Mudarra, s'y refuse au dernier moment. Mathilde avait accepté Malek dès qu'il avait été baptisé et n'était entrée au couvent qu'après la mort de son époux ; Kerima y entrera aussi, quoique Mudarra, converti au catholicisme, soit bien vivant. Cela ne ressemble à rien que je sache dans l'histoire littéraire, et c'est là une originalité que les critiques s'accordent à trouver malheureuse.

Il me reste, en terminant, à signaler dans les sept derniers romances, la disparition de la phraséologie classique, dont il ne subsiste que certaines formules (Rivas ne s'en débarrassera jamais; par exemple, celles relatives aux phénomènes naturels : nuit, jour, soleil, lune), quelque souvenir d'Herrera, le malencontreux « favonio » survenu dans ce dernier romance, qui est des plus faibles et semble plus improvisé que médité et poli. Par contre, une phraséologie nouvelle, des accessoires nouveaux font leur apparition : Sardónica risa (317), « venenos y puñales » (392), exclamations de Velázquez (pp. 402, 418...), « un estrecho corredor » (p. 427), etc... : c'est un apport du romantisme.

Je me suis attardé à étudier la genèse du *Moro Expósito*; mais c'est l'œuvre la plus longue de Rivas, et, à mon sens, la plus importante; en outre, cette genèse est des plus complexes. Rivas, dans ses notes, indique quelques sources, mais pour des points de détail, en général; MM. R. Menéndez Pidal et E. A. Peers en ont indiqué d'autres : le premier, des sources espagnoles surtout, sans tirer, peut-être, de la *Crónica* tout le parti qu'il eût convenu; le second, plus spécialement des sources anglaises, dont il a, peut-être, tiré un trop grand parti. Je crois que celles-là ont alimenté surtout les six premiers chants, tandis que celles-ci sont utilisées dans les quatre derniers; en outre, celles-là fournissent le fond du poème; celles-ci, une part des enjolivements.

Pour la peinture du milieu où l'intrigue se noue et se dénoue, l'auteur consulte quelques ouvrages, et, au premier rang, celui de Conde; mais dans sa documentation historique et archéologique, il reste superficiel, imprécis, et déverse dans son poème du pittoresque emprunté aux textes les plus disparates : il n'hésite pas à habiller Mudarra comme Cortés et ses compagnons. Pour broder sur sa trame, il puise partout; partout il glane des détails, des ornements, des phrases, des mots; sa mémoire fidèle complète sa bibliothèque.

Son art, depuis le *Paso* et *Florinda*, a remarquablement gagné

en ampleur, en brio, en magnificence. Déjà la *Florinda* en huit chants représentait deux fois le volume du *Paso*. Le *Moro*, avec ses douze romances très étoffés — sauf les deux derniers, un peu grêles parce que plus hâtifs — représente trois fois ce que devait être la primitive *Florinda*. Dans ce développement donné à son poème, je n'hésite pas à voir l'influence d'autres modèles : M^{me} Cottin et W. Scott. Certes, l'*Orlando* est de vastes proportions; mais il n'est long que par une accumulation d'aventures toutes semblables à travers les créations de la fantaisie la plus riche et la plus brillante. Le modèle, ce n'est pas lui, encore qu'il fournisse plus d'un trait; ses octaves cèdent le pas à une poésie plus « pédestre »; c'est *Mathilde* et *Ivanhoé* qui président à la gestation du long poème.

L'influence de *Mathilde* est plus sensible sur l'esprit qui anime les cinq romances du début, dont l'atmosphère sentimentale enveloppe des amants aussi sympathiques, aussi beaux et aussi malheureux que ceux de M^{me} Cottin. Les sept derniers romances — où nous avons rencontré encore des détails empruntés à la romancière française — se ressentent davantage de l'esprit humoristique et volontiers anticlérical qui anime l'œuvre de W. Scott. Le ton en est moins uni. Des contrastes brutaux de scènes tragiques et de scènes comiques, tantôt successives et tantôt s'entremêlant, révèlent, avec l'influence de Scott, celle toute puissante du romantisme français alors triomphant au théâtre, où Rivas s'enthousiasmait, en compagnie de Galiano, son ami, son guide, son conseiller et souvent même son collaborateur.

Les œuvres dont nous allons maintenant étudier la genèse, conçues et publiées vers le même temps que les sept derniers romances, nous révéleront des influences identiques aboutissant à d'analogues résultats : je veux parler de cinq *Romances históricas* et du drame *Don Alvaro*.

CHAPITRE VIII

LES SOURCES ÉCRITES : CINQ « ROMANCES HISTÓRICOS »

Mieux que les douze chants du *Moro*, les cinq pièces que nous allons examiner méritent le nom de romances. Elles sont écrites en vers octosyllabiques assonancés, et divisées en morceaux dont chacun s'appelle aussi romance; pourtant *La vuelta deseada* n'a pas de sous-titres; cette composition rappelle, par sa coupe, le romance *Dª Elvira* de Meléndez, dont M. P. Salinas, après Menéndez y Pelayo, fait une sorte de précurseur de Rivas¹. Pour ma part, je ne serais pas éloigné de croire que *La vuelta deseada*, non datée par l'auteur, a été son début dans ce genre nouveau. S'il en était ainsi, un certain rôle d'initiateur pourrait être donné à Meléndez.

Par ailleurs, j'ai l'impression que Rivas a dû composer ce romance à Tours, en 1833, et que l'idée lui en est venue en lisant les premières lettres où sa femme, récemment rentrée en Espagne, lui décrivait les changements profonds qui l'avaient frappée à son retour. Ces impressions attristées² ont pu, en outre, réveiller quelque souvenir littéraire et déclancher l'inspiration. Le thème a été souvent traité de l'homme qui ne rentre au pays, après une longue absence, que pour voir mourir sa bien-aimée. C'est le dénouement du *Trovador* de García Gutiérrez; je me souviens aussi d'une poésie française que faisait applaudir dans les cantonnements de repos, pendant la Grande Guerre, un élève du Conservatoire de Paris. Rivas ajoute un accent personnel (R., IV, 415 : Trastornos, persecuciones, etc...)

1. *Poesías*, édit. des *Clásicos Castellanos*, de « La Lectura », Madrid, 1925, p. 62.

2. Dans le *Moro* (p. 271), Nuño revenant à Burgos, « se encontró como extranjero — En su patria ». Je ne sais pourquoi M. Rivas Chérif (p. 51 du t. I de son édition) croit que *La vuelta deseada* a été écrite à Malte.

et de la couleur andalouse, en décrivant l'arrivée à Sevilla de Vargas, qu'il fait se noyer dans le Guadalquivir, près de la Torre del Oro.

El Sombrero, dans l'ordre chronologique des faits, me paraît antérieur à *La vuelta deseada*. Je crois voir des souvenirs de la fuite de Rivas, en 1823, dans ce « guardacosta, — Jabeque armado y velero, — Terror de los emigrados » (p. 431), dans ce proscrit, dont la tête est mise à prix.

El Alcázar de Sevilla n'est pas daté. Rivas avait sans doute lu le t. II de la traduction française des *Romances of Story of Spain* de Telesforo de Trueba, publiée en 1832 sous le titre de *L'Espagne romantique*¹; il a pu y puiser le goût d'écrire non plus des contes en vers, tels que *La vuelta deseada* ou *El Sombrero*, mais des romances portant sur l'histoire de l'Espagne, des *Romances historiques*, comme les appelait Abel Hugo dès 1822. Le titre même de *L'Espagne Romantique* n'était-il pas de nature à émouvoir le poète? Devenir pleinement romantique en chantant le passé national, quel jeu aisé et séduisant, pour un écrivain émigré! Le t. I de Defauconpret lui montrait des sujets qu'il avait traités, ou qu'il redoutait (*Le Chevalier de Bivar*), ou qui lui plaisaient peu (*La vallée de Roncevaux, Le tribut des cent filles*); mais, dans le t. II, *Le Grand-maître de Santiago* ramenait son esprit à Sevilla, plus spécialement à l'*Alcázar de Sevilla*, et voilà le titre qu'il écrit. Son cœur est si gonflé d'émotion que le premier *romance* est plein de souvenirs personnels, mêlés de traits descriptifs que sa mémoire suffit à lui offrir. Les derniers quatrains font pressentir le drame d'amour et de sang que les romances suivants raconteront. La description de la salle, un curieux portrait de María de Padilla, un portrait de D. Pedro remplissent le deuxième *romance*. Les deux derniers rappellent à Rivas sa tragédie *D^a Blanca de Borbón* : il va nous raconter le meurtre de Don Fadrique. Son attitude est réservée ou indifférente, touchant les amours de

1: *L'Espagne romantique* ... par Don Telesforo de Trueba ... traduit par Ch. A. Defauconpret ... Paris, 1832, 3 volumes. La traduction espagnole est de 1840.

celui-ci et de D^a Blanca : « Un rumor corrió entretanto — De aquellos que son ponzoña, — Ora ciertos, ora falsos ». Ce qui l'intéresse davantage, ce sont les épisodes tragiques ou les tableaux pittoresques.

Cependant, D. Pedro est entouré de visions importunes : toutes ses victimes tournoient devant ses yeux ; puis, une figure leur succède, se détache : celle de D. Fadrique. Ce défilé de victimes semble développer une idée contenue dans *Le Castillan* (fin du ch. iv du t. V), de T. de Trueba. D. Pedro se couche sur un lit pour dormir, « ou plutôt pour retrouver dans les sombres visions de la nuit les scènes fatales qui avaient marqué son existence, car les rêves des malheureux ne sont presque toujours que la répétition de leurs maux ». Des victimes, une seule est nommée par Rivas : D^a Aldonza. Peut-être avait-il sous la main les *Anales de Sevilla*, de Zúñiga, dont M. Rivas-Cherif cite un passage. Mais, à moins de supposer que Rivas disposait d'un grand nombre de livres, il vaut mieux croire qu'il a trouvé ce nom (qu'il se borne à mentionner) dans Pedro López de Ayala dont M. Rivas-Cherif a raison de citer de longs extraits. Le nom d'Aldonza Coronel figure dans le titre du chap. 1^{er} de la 9^e année de la *Crónica del Rey D. Pedro*. Je ne crois pas à l'influence du romance (n^o 965 de Durán) que M. Rivas-Cherif cite en entier. Quant au chap. III de la 9^e année d'Ayala, il a fourni l'essentiel¹ : tous les détails historiques et les données psychologiques : un D. Pedro cruel, une María de Padilla très bonne ; Rivas l'a fort bien utilisé : il l'a abrégé, a concentré l'intérêt, tout en le suivant de fort près, comme le montre la comparaison des textes, aisée à faire dans l'édition de « La Lectura ».

L'originalité de Rivas se manifeste d'autre façon ; il y a, au début du 1^{er} romance, un portrait équestre qui pourrait figurer dans la galerie de Moratín ; une comparaison où intervient le

1. Il y a un détail que je ne trouve que dans Zúñiga : c'est celui des « canillas y choquezuelas » de la page 31, mais il a pu être donné à Rivas par Trueba qui, à la note 11 de la page 309 du tome III de la traduction française, cite Zúñiga à propos de la calle del Candilejo.

simoun est certainement un souvenir de *Mathilde*. Pour faire « achever » le Maestre, Rivas adopte une version distincte de la *Crónica*, mais donnée en note à la suite de la *Crónica* (B. A. E., t. LXVI, 183, n. 1), et qui précise que D. Pedro le fit achever (« Acábalo ») par un Maure. Enfin, entre l'assassinat de Sancho Villegas et l'« achèvement » du Maestre, Rivas montre D. Pedro allant et venant dans Sevilla, et il y a là un effort très heureux, sans doute sous l'influence de Trueba, pour recréer une atmosphère, et y faire revivre un personnage historique, en un mot, pour *ressusciter le passé*.

C'est aussi une résurrection du passé qu'il tente dans *El conde de Villamediana*, écrit à Paris, dans le dernier semestre de l'année 1833. Pensa-t-il que Villamediana, ayant épousé en 1601 Ana de Mendoza y de la Cerda, était ainsi un parent de son propre cousin D. Pedro Colón de Toledo Baquedano Larreategui y Quiñones, duc de Veragua, époux de D^{ne} María del Pilar de la Cerda¹? Se souvient-il de cette parenté pour s'intéresser davantage à ce gentilhomme, s'il lui advint de lire ou de relire les *Mémoires d'Espagne* de M^{me} d'Aulnoy? Quant aux détails de la vie — véridique ou légendaire — de Villamediana, à sa devise « Mis amores son reales... », à la réponse du Roi à la Reine « Pica bien, pero muy alto », ils devaient être connus de Rivas dès sa jeunesse. En fait, la vie du héros n'est qu'un prétexte à trois tableaux étincelants, qui visent à faire revivre l'atmosphère de fête de la brillante cour de Philippe IV.

Une course de taureaux, un carrousel, une réception au Palais Royal sont les trois actes de cette tragédie, que Rivas, comme pour obéir encore aux règles des unités, a fait tenir en une journée : *Los toros* le matin, *Las máscaras y cañas* l'après-midi, *El sarao* le soir; puis un *final*, l'assassinat dans la nuit. Pour les deux premiers tableaux, les modèles ne manquaient pas. L'auteur avait son fidèle Quintana sur la table de travail,

1. C'est un détail à ajouter à ceux mentionnés plus haut, pages 97 sq.

avec, au tome II, les « cañas » des pages 27 et suivantes, et les « toros » de la page 38. — Il avait certainement lu les « quintillas » de la *Fiesta de toros en Madrid*, sans oublier, pour la description des cavaliers et de leurs montures, *Las Naves de Cortés*. Peut-être avait-il lu le récit que fait Lope de Vega des fêtes célébrées en 1622 à Madrid à l'occasion de la canonisation de San Isidro. Enfin, il avait, sans aucun doute, lu et relu *Las guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, auxquelles une édition nouvelle, publiée à Madrid précisément en 1833, donnait un regain d'actualité. Il n'est pour ainsi dire pas un vers de ces tableaux de fêtes dont on ne puisse trouver la source dans les textes précités. Les « lazos — En el codón... » de la page 322 sont du Moratín (Q., III, 440 : « el lazo del codón... »); souvenirs livresques (nous le verrons au chap. III du liv. II) l'épithète « jarameño » (p. 323) et la comparaison de la page 318 : « Sobre la cual vuelan plumas... ». Ces tableaux sont de la main qui, déjà au romance I du *Moro*, décrivait la fête de « Cañas » et « sortijas ». La virtuosité, toutefois, est plus grande dans *El Conde de Villamediana*, mais la technique dérive du même apprentissage.

Les mouvements de la foule, qui s'essaie à déchiffrer les devises, sont ceux de la foule qui, dans le *Moro*, attend la rencontre Mudarra-Velázquez; et si, dans le *Moro*, un bouffon est cause que le jeune Gonzalo Gustios veut lutter avec Alvar Sánchez, c'est encore un bouffon qui provoquera un scandale en déchiffrant à haute voix l'imprudente devise de Villamediana. Voici encore Rivas se souvenant de ses propres écrits :

Una fénix, volando renacida	Es la de Orgaz una hoguera
De en medio de la hoguera,	De la que el vuelo levanta
Y este mote, discreto y apropiado :	El fénix con este mote :
La llama que me abrasa me da vida	Me da vida quien me abrasa.
(Paso honroso, ch. II, str. 45.)	(<i>El Conde Villam.</i> , R., IV, 330.)

Rivas situe le drame en mai (p. 318 : « Heridas del sol de Mayo »), alors qu'il eut lieu le 21 août 1622. Plus loin, ayant à décrire Lope de Vega, il lui place sur la poitrine l'ordre de

San Juan de Jerusalén que Lope ne reçut qu'en 1627 d'Urbain VIII. Mais ce sont là de bien légers anachronismes, et le III^e romance, *El Sarao*, donne une vision animée et pittoresque de la cour du roi Felipe IV, et rappelle l'A. I, sc. 3 de *Le Roi s'amuse*, la cour de François I^{er}, avec Marot. Le *final* est conforme à la biographie légendaire du comte de Villamediana.

Pour *Don Alvaro de Luna*, le point de départ et la source sont aisés à découvrir. En juillet 1833, Quintana signait l'*Advertencia preliminar* d'un volume qui contenait deux *Vidas* : celle de *Don Alvaro de Luna* et celle de *Fray Bartolomé de las Casas*. En 1833, à Paris, et sans doute vers la fin de l'année, Rivas écrivait son romance de *Don Alvaro de Luna*, qui est l'avant-dernière composition imprimée dans le tome II du *Moro*, paru au début de 1834. La dédicace à J.-H. Frère est datée du 1^{er} décembre 1833. *Don Alvaro de Luna* peut être postérieur même à cette date, et Rivas a sans doute été amené à l'écrire par le livre de Quintana. De plus, le triste héros de ce romance est un parent de ses ancêtres.

Pourtant, Quintana n'est ni la source unique ni la source essentielle. Rivas raconte la mort du Connétable; les événements qui l'ont précédée sont rappelés par un procédé artistique analogue à celui employé pour rappeler la légende des Infants de Lara avant de raconter la vengeance de Mudarra. Le récit lui-même est emprunté au *Centón Epistolario del bachiller Fernán Gómez de Cibdarreal*, que Rivas cite à la note 17 de l'édition de 1834¹. Comme Quintana s'est beaucoup servi du *Centón*, son récit ressemble beaucoup à celui de Rivas; mais un examen minutieux du romance ne laisse subsister aucun doute : Fernán Gómez est la principale source.

Le 1^{er} romance (*La venta*) me fait songer à ce chapitre de la *Chronique du règne de Charles IX*, publiée en 1829 par Prosper Mérimée, où Mergy et le capitaine Dietrich Hornstein, déguisés en moines, se rencontrent « dans un cabaret, sur les bords de

1. Il a pu avoir en mains l'édition de 1790; les lettres CI et CII sont aussi consacrées à Alvaro de Luna. Je fais les citations d'après le texte, plus accessible, de B. A. E., tome XIII, pages 33-34.

la Loire ». Il serait trop facile de marquer des différences entre les deux textes; mais la « grosse paysanne joufflue, qui remplissait les fonctions de servante et de cuisinière dans ce cabaret, dont elle était de plus la maîtresse », ressemble assez à « la ventera... que era, aunque no muy verde, — Fresca y limpia con extremo, — Abultada de pechera »; toutes deux aiment causer, pour le plus grand plaisir du lecteur, qu'elles renseignent! Leurs deux clients sont des moines, vrais ou feints. L'aubergiste et sa femme se querellent, comme se querellent un moine et un autre client. Là s'arrêtent les ressemblances : le cadre, une idée, des détails. Les noms de personnes et de lieux viennent de Cibdarreal, sauf la *venta*, située par Rivas en un endroit où peut-être, en 1808, il a vu sur les bords du Duero des décombres (« aun escombros lo dicen »). Les conversations de l'auberge nous mettent au courant des antécédents de l'action : le meurtre de López Vivero est raconté dans la lettre CI de Cibdarreal; mais il faut chercher dans Quintana la source des rumeurs qui montraient le roi ensorcelé par son favori : Cf. B. A. E., tome XIX, page 372^b : « *Sus ignorantes enemigos* [c'est un *villano* qui parle, dans Rivas] lo atribuyeron entonces á hechizos vanos y artes del demonio ». Quintana (*Ibid.*, 373^{a et b}) a appris à notre poète que les dames « prendadas de sus gracias ó ambiciosas de su fortuna, unas le querian por su galán, otras le codiciaban por marido », et que, dans une « justa celebrada en Madrid [pourquoi Rivas dit-il « Valladolid »?] ... esmeróse él aquel día en gallardía y lucimiento ». Ces lignes expliquent toute la scène de la « venta » : « Dicen también, y lo creo, — Que hechizado al Rey tenía... »; « Mes y medio — Hace que le vimos todos — Tan galán, en el festejo...; Qué gallardo! — Fué el único del torneo... »; on peut même trouver dans la colère de l'aubergiste contre sa femme un écho des succès féminins de D. Alvaro de Luna : « Tú, porque allá te criaste — En su palacio, y... yo necio! ». — Ce premier romance, rédigé peu après l'achèvement du *Moro*, contient l'élément comique de la composition, lequel va faire place à l'élément tragique. Cibdarreal fournira toute la trame,

quelques détails viendront d'ailleurs, la mémoire et l'invention de Rivas fourniront la broderie :

Romance II. — Voici une cavalcade; en tête, Diego Estúñiga, décrit comme un héros de Moratín. Puis, Alvaro de Luna, qui semble un portrait sorti de son cadre doré. Les deux moines prennent place dans la colonne, « Saludo cortés y fino — Hicieron al Condestable »; je ne trouve ce salut que dans la *Crónica de Don Juan II* de Fernán Pérez de Guzmán (año 1452, cap. II) : « é como le saludaron luego... » (cité par M. Rivas Cherif); mais je crois plutôt à une invention — assez naturelle, somme toute — du poète, car aucun autre détail ne suppose la lecture de Pérez de Guzmán. — Le P. Espina commence son sermon; Rivas suit Cibdarreal (que Quintana a parfois résumé et parfois transcrit sans le dire) :

« En verdad, señor, que valen
Poco del mundo mezquinó
Las honras y los haberes
Para el varón de juicio.

El hombre cristiano y cuerdo
Debe hacia norte más fijo
Encaminar su esperanza
Servir sólo á Dios benigno.

Lo que nos da, lo mantiene,
Y el que busca en El asilo,
Para siempre se lo acuerda
En eterno paraíso »

... entreviendo en el instante
Su verdadero destino,

Se estremeció á pesar suyo,
Cubrióse de sudor frío,
Y « — ¿Voy á morir acaso? » —
Preguntó como indeciso.

Contestóle el religioso :
« — Todos, mientras somos vivos
Vamos á morir. El hombre
Que va preso... en más peligro...

« — Basta, exclamó el Condestable;
... no es la muerte,

E le decian quel mundo
es un amo que mala
soldada da a los que le
sirven, é que el home
sabio é cristiano la debe
tomar de Dios.

Que es el que cuanto mas da, mas
lo mantiene,
é que por último da
un paraíso que fin no ha.

... tomó mala sospecha deste ser-
mon...

[*Signes physiologiques qui fournis-
sent un des plus fréquents « clichés »
de Rivas*] les demandó si iba á mo-
rir,

é el fraile le dijo que
todos, mientras vivos eramos,
a morir ibamos, é que un home
preso era mas vecino á morir...

... el Maestro dijo :
Fasta ser cierto de morir se puede

Cuando se sabe de fijo
Que llega, tan espantosa
Como el vulgo vil ha dicho.

Venga, pues : si el Rey lo quiere
Y con gusto la recibo.

temer el morir ; mas en siendo cierto,
no era la muerte tan espantosa a un
cristiano,
é quel era pronto, é moriria si el
Rey lo quixiese.

Le détail qui suit est emprunté sans doute, non pas à la *Crónica de D. A. de Luna* (tit. CXXVIII, cité par M. Rivas Cherif), ce qui supposerait chez l'auteur une documentation difficile à réaliser, mais à Quintana (noter le mot *trance* dans les deux textes) :

Padres, hasta el duro *trance*,
No me dejéis, os suplico...

Rogó al padre Espina que no le
desamparase en aquel *trance*...

Romance III. — Il débute par un bon coucher de soleil ; puis nous suivons Alvaro à la demeure de López Vivero ; Rivas ne manque pas de faire apparaître devant Alvaro le spectre de sa victime ! Les insultes que l'on adresse au prisonnier, son mouvement de colère sont indiqués par Cibdarreal ; alors,

Con el cuento de la lanza
A palos abre la turba
Estúñiga denodado,
Y la atropella y la asusta.

Diego de Stúñiga con un cabo de
la lanza los comenzó a garrotear fasta
que callaron.

Puis, Rivas développe Cibdarreal : On emmène Alvaro chez Stúñiga, « é diz que pasó una noche de gran contrición é dolor ». Rivas offre à son héros et parent le secours spirituel de son compatriote Juan de Mena, aussi utile dans les banquets du *Paso honroso* que dans la veillée funèbre. (Les strophes de Mena sont citées par M. Rivas-Cherif).

Cibdarreal poursuit en ces termes : « El Rey no se holgaba mientras ; que si la Reina no anduviera alerta, aunque la sentencia era dada, é el palenque fecho, yo por mi tengo que lo liberara el Rey. E me mandó que á verle fuese ; é yo supliqué á su Señoría que tal no me mandase, que bien del Maestre habia recebido, é yo no era en que dejase de pagar sus peccados ; mas el corazon se zumia en dolor de ver el mísero estado

en que hombre tan señalado é alto era venido; é al Rey le plugo que no fuese ». Rivas conserve le rôle du Bachelier. De même il conserve « Solís, el maestresala » dont parle Cibdarreal à la fin de son récit. Mais il développe et dramatise avec bonheur les brèves indications sur l'attitude du Roi et de la Reine. Il a peut-être été aidé dans cette tâche par Trueba, qui écrit (p. 158 du t. III de *España romántica*) : « Sabedora la Reina Doña Isabel de lo que pasaba, dirijióse con gran presteza hacia la estancia del Rey, dispuesta á recabar una pronta decision acerca de aquel espinoso asunto [la sanction de la sentence prononcée contre Alvaro]¹ ».

La fin du romance est inspirée, d'après M. Rivas Cherif, par un « estribillo » qu'il cite.

Romance IV. — L'auteur suit à nouveau Cibdarreal, — et, par endroits, Trueba, notamment dans le cortège (Franciscains, hommes d'armes, multitude..., ps. 160-1) :

Recibe la Eucaristia,
Y en Dios la esperanza puesta,
Sereño baja a la calle...

Cabalga sobre su mula;
Que adorna gualdrapa negra.

... la voz del pregonero...
Diciendo : « Esta es la justicia
Que facer el Rey ordena
A este usurpador tirano
De su corona y su hacienda, »

Siempre que oye el Condestable
Este vil pregón, aprieta
La mano del padre Espina,
Que en voz sumisa le esfuerza.

Se confesó devotamente, é recibió el
cuerpo de nuestro Señor Jesucristo; é
bien puesto por morir, le sacaron para
el cadahalso...

... montado serenamente en una
mula negra... (Tr.)

E delante le iban pregonando :
Esta es la justicia
Que manda facer el Rey nuestro señor
a este cruel tirano usurpador
de lo de la corona real...

E dice el P. Espina que a cada vuelta
que el pregón sonaba, decia el Maestre :
Mas merezco, con ánimo devoto é de
valor.

Les voici sur la place. « El inmenso jentío » de Trueba devient, sous la plume de Rivas, une foule vue plastiquement par un œil de peintre exercé. Puis, nous apercevons l'écha-

1. Je cite le texte espagnol, le seul que j'aie entre les mains.

faud, « Y entre amarillas candelas... — Un crucifijo de plata... »
(Cf. Trueba, p. 159 : « Un gran crucifijo alumbrado con dos hachas »).

Al pie del cadalso el reo
De la alta mula se apea...

... apeóse con gran serenidad
de su cabalgadura...

Rivas décrit, avec un puissant relief, les trois personnes sur l'échafaud : le condamné, le prêtre, le bourreau. Puis :

El Condestable sereno
El pie al crucifijo besa
Y luego tiende los ojos
Por la turba que le observa

fizo reverencia a la cruz (Cibd).

Se puso á contemplar la inmensa
multitud que les rodeaba (Tr.).

Il avise Morales :

Le llama ; de oro un anillo,
Que el sello de sellar era
De su puridad las cartas,
Del pulgar quita, y le entrega,
Diciéndole : « Amigo, toma,
Ya no conservo otra prenda. »
Después atisbó á Barrasa
Paje del Príncipe cerca,
Y así le habló en voz sonora :
« Dile á tu dueño que vea
De dar á los que le sirvan
Otra mejor recompensa »⁸

Viendo el pilar y la escarpia,
« ¿ Para qué? — » pregunta. Tiembla
El sayón, y le responde,
Hablar no osando, por señas.

Y prosiguió el Condestable
Con una sonrisa acerba :
« Después de yo degollado,
Nada son cuerpo y cabeza. »

Entonces el padre Espina
Que piense sólo, le ruega,
En Dios; y él : « Padre es mi norte
Y mi esperanza » contesta.

E se quitó del pulgar un anillo,
que era de sellar
las cartas de su puridad,
é se lo donó...
é le dijo : Toma
este postrimero don que te puedo facer...
E llamó á Barrasa,
criado del Príncipe que a un canto viera,
é le dijo :
Dile al Príncipe mi señor,
que mejor galardone a los que
lealmente le servirán...
E le [al verdugo] demandó si el
garabato era para meter en él
su cabeza é le dijo de sí;

é dijo
[Amarga y triste sonrisa : Tr.]
« Después de yo degollado,
el cuerpo é la cabeza nada son...

E los padres le dijeron que
pensase en la otra vida...

D. Alvaro dijo que no por esto dejaba
de facer lo del alma, que moria con la fe
que los santos mártires...

Se ajusta el traje, descubre
La garganta, ve que llega

El verdugo para atarle
Las manos con una cuerda;

Saca del seno una cinta
Labrada con oro y seda,

Y « Atalas, le dice, amigo,
Si es necesario, con ésta. »

De hinojos en la almohada
Se pone, el cuello presenta,
El religioso le grita :
« Dios te abre los brazos, vuela. »

El bacha cae como un rayo,
Salta la insigne cabeza,
Se alza universal gemido,

Y tres campanadas suenan.

E luego se comenzó á componer la
ropa, é descubrió el collar...

E el verdugo le quiso con un cordel
atar ambas las muñecas;

E D. Alvaro sacó del seno una cinta,
é se la dió para que le atase...

é se rendió en el paño del cadahalso
[presentó después con la mayor entereza
la garganta : Tr.].

[En un instante estuvo separada
la cabeza del tronco : Tr.].

[Sensation d'horreur longuement dé-
crite : Tr., 163].

[Se oyó un lúgubre tañer de campanas :
Tr., 159].

Résumons-nous. Les deux premiers romances étudiés paraissent les plus originaux ; la genèse en est, pour ainsi dire, « biographique ». Les souvenirs personnels expliquent encore la genèse de *El Alcázar de Sevilla* ; la chronique de Pero López de Ayala, fournit la matière ; l'influence des œuvres de Trueba commence à se faire sentir. Elle est nulle dans *El Conde de Villamediana*, où on relève plutôt l'empreinte de Pérez de Hita, sans oublier le recueil de Quintana. Pour *Don Alvaro de Luna*, le point de départ est, sans doute, les *Vidas* de Quintana ; le premier romance dérive de Mérimée et des *Vidas* ; tout le reste est emprunté à Cibdarreal, avec quelques traits pris à Trueba. Ce poème est un de ceux que préfèrent les lecteurs non avertis — non avertis des sources — des *Romances históricos*. C'est pourtant un de ceux où Rivas doit le plus à son modèle, qu'il a versifié avec une candide effronterie. Mais, même après avoir établi le bilan des emprunts, on peut préférer ce romance à la plupart des autres : d'abord, parce qu'il est de ceux où brillent — par compensation ? — le plus de beautés originales ; ensuite, parce que là même où le poète imite de plus près, la manière dont il dispose des matériaux d'autrui révèle d'écla-

tante façon l'ouvrier de génie. Il y a aussi une variété de tons, un parfait équilibre entre le comique et le tragique, un sens très juste des proportions qui semblent nous dire que, pour Rivas, a sonné l'heure de l'exquise maturité créatrice. Le final, enfin, est d'un grand dramaturge.

C'est au dramaturge que nous allons revenir, après un long temps de silence, avec l'autre *Don Alvaro* : celui de *la fuerza del Sino*.

CHAPITRE IX

LES SOURCES ÉCRITES : DON ALVARO Ó LA FUERZA DEL SINO

I

Le titre : *Don Alvaro*, « drama original en cinco actos y en prosa y verso », « actos » qui deviennent ensuite des « jornadas », témoigne d'un affranchissement total des conventions dramatiques. Les personnages sont nombreux et mêlés, les indications scéniques multiples, abondantes, précises, pittoresques. Tel est l'aspect que présente la pièce au premier coup d'œil. Voyons quelques détails de chaque acte.

Jornada primera.

Preciosilla, diseuse de bonne aventure et chanteuse de « rondeñas » et de « corraleras » descend de la Gitanilla de Cervantes : « Torna á cantar, Preciosa... » « Preciosica, canta el romance... » « ¿Sabes decir la buenaventura, niña? » et d'autres membres de phrases de *La Gitanilla* ont suggéré le nom et le caractère désinvolte de Preciosilla, et le mouvement de toute la première scène. Trait romantique : Alvaro « Es un ente muy misterioso » (R., VII, 237, Cf. *El Moro*, p. 6, un velo misterioso encubre su incierto origen). Le Tío Paco ne pouvant se rappeler le mot « Inca » et parlant de « finca... o brinca... una cosa así... » (p. 238), et, plus loin, dans la scène du « mesón de Hornachuelos », l'aubergiste prenant « ambrosía » pour un nom de femme, évoquent Cervantes, qui fait dire au muletier de son *Ilustre Fregona*, dans son interprétation déformante et burlesque de la poésie chantée en sérénade : « ¿Quién diablos te enseñó a cantar a una fregona cosas de esferas y de cielos, llamándola lunes, martes y ruedas de fortuna? » Enfin, puisque nous parlons de Cervantes, mentionnons le nom de l'auber-

giste d'Hornachuelos, « Tío Monipodio », qui évoque *Rincónete y Cortadillo* et *El Coloquio de los Perros*.

Trait romantique : Alvaro « cruza lentamente la escena mirando con dignidad y melancolía á todos lados » (p. 240). — Scène V. La scène change comme dans la comedia du siècle d'or. — La scène VI mêle l'émotion et le comique. — La scène VII est écrite tantôt en « silvas », tantôt en endécasyllabes, et s'achève en prose. C'est une combinaison des styles les plus divers : comédie, tragédie néo-classique, drame. — La scène VIII rappelle la scène IX de l'acte II de *La Verdad sospechosa*, récit de Don García¹. Toute la scène de Rivas est dans les vers de Corneille, mieux encore, semble-t-il, que dans ceux d'Alarcón. Chez Rivas, il y a une victime², la comédie tourne au drame. Le marquis craint d'honorer D. Alvaro en le tuant lui-même : « ¿Tú morir á manos de un caballero? No; morirás á las del verdugo »; c'est la persistance d'une conception fort

1. Une nuit, il est reçu dans la chambre de sa belle; le père de celle-ci vient la visiter (cf. sc. V de *D. Alvaro*) et lui parler d'un mariage (*D. Alvaro* : « Yo seré diligente — En darte un buen acomodo »); on sait que le pistolet de D. García part tout seul, que D^a Sancha s'évanouit, qu'on la croit morte, que le père crie :

Avec mon pistolet le cordon s'embarrasse,
Fait marcher le déclic; le feu prend, le coup part;
Jugez de notre trouble à ce triste hasard.
Elle tombé par terre; et moi, je la crus morte.
Le père épouvanté gagne aussitôt la porte;
Il appelle au secours; il crie à l'assassin :
Ses fils et ses valets me coupent le chemin...

(Corneille, *Le Menteur*, II, 5.)

2. Il est fréquent que les armes à feu qui partent seules, par accident, fassent des victimes; les faits divers des journaux en offrent mille exemples, notamment lors de l'ouverture de la chasse. Et le jour même où je rédige ces quelques lignes relatives à *Don Alvaro*, voici ce que je trouve dans le journal *Le Temps* (2 mai 1926) : « *Accidents du revolver*. — Au poste de la Folie-Méricourt, le gardien de la paix Joisneau, qui jouait aux cartes avec des camarades, retira son ceinturon, qui le gênait, et le jeta sur un banc. Il avait mal calculé son geste. Le revolver sortit de sa gaine, un coup partit et une balle l'atteignit au ventre. Il a été transporté dans un état désespéré à l'hôpital Saint-Louis. » Un second entrefilet nous parle d'un ouvrier qui tombe sur la chaussée et que blesse une balle du revolver qu'il a dans la poche.

répandue de l'honneur; c'est, surtout, une réminiscence d'*Alíatar* (p. 82), où García se prépare à tuer Alíatar, puis se ravise et dit : « De un verdugo — A manos morirás con ignominia ! » — Pour finir, un trait romantique : « Yo te maldigo ».

Jornada segunda.

L'auberge d'Hornachuelos semble postérieure à celle de *Don Alvaro de Luna*; comme celle-ci, elle sert à une exposition partielle : que faire en une auberge à moins que l'on n'y bavarde ? Dans les deux compositions, l'aubergiste veut imposer silence à sa femme, sans y parvenir; ce qui l'amène à maudire sa langue : « Maldita tu lengua sea » dit-il dans *D. Alvaro de Luna*; « Maldita sea tu lengua », dit le Tío Monipodio ! La mise en scène de la scène III est très romantique, avec ses airs d'orgue. — Les sources de la scène VII seront indiquées plus tard. Je ne veux relever que deux détails pour l'instant : — « La bondadosa tía » de la p. 295 ressemble à cette bonne tante qui élève Rivas à Córdoba dans ses premiers ans. — Le vers « Vil gusano, tierra, nada » (p. 298) rappelle celui de Góngora : « En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada » (B. A. E., t. XXXII, 432^a).

Jornada tercera.

Elle débute par des scènes de jeu qui dégénèrent en querelle et en duel : ces scènes abondent dans la comedia (voir le début de *La Villana de la Sagra*, et surtout la scène II où Don Luis en arrive à souffleter D. Juan, puis le tue en duel). Le chapelain ou aumônier militaire qui intervient dans *D. Alvaro*, continue la galerie des gens d'Eglise caricaturés ou satirisés par l'auteur du *Moro*. — Scène III : Décor romantique : « una selva en noche muy oscura ». Versification : « décimas » à la Calderón, qui a fourni plus d'un trait à ce beau monologue de D. Alvaro, et surtout l'accent élevé, un peu grandiloquent et amer; le thème développé est contenu dans l'exclamation de Velázquez (*Moro...*, p. 402) : « Maldita la hora en que nací ! » Évoquons

encore Elisa dans *Lanuza*. — D. Alvaro recherche la mort (« busco ansioso el morir ») pour échapper à son destin ; de même Gonzalo Arias recherche la mort pour fuir un impossible amour (« Sí, callar y morir »). — p. 316 : le nom « Avendaña » est-il un souvenir de l'Avendaño de *La Ilustre Fregona* ? — p. 324. Trait de comedia : « Con una rica encomienda — Se adornará vuestro pecho — De Santiago ó Calatrava » ; cf. les pièces de « comendadores » de Lope. — La scène VIII (monologue de D. Carlos), avec variations sur le thème de l'honneur, sonne pleinement comme une scène de comedia : « Los pedazos de mi honor ; De dar á mi honor remedio ; Anhelando — Mi honor manchado lavar ; Sin hacer perjuicio — A mi opinión — ... » Les métaphores : « Aunque para el mundo sea — Caja fatal de Pandora ; Brújula el retrato ha sido — Que mi norte me ha marcado » ne sont pas de nature à détruire l'illusion, que complètent les deux vers de la fin : « Guardad a este hombre la vida — Para que yo se la quite. »

Jornada cuarta.

L'illusion persiste : « los que nacen honrados ; El retrato de la infame... mi lengua me pidió — Que el suyo y mi honor reclame ». — Le « Gelves » de la p. 343 est un souvenir des romances mauresques. — Tout ce qui, dans cet acte, a trait à l'édit royal de « Carlos de Nápoles » contre les duels, fait penser au *Delincuente honrado* de Jovellanos, où Torcuato doit, malgré la sympathie que tous éprouvent pour lui, périr pour avoir enfreint la prohibition royale. — Lorsque D. Alvaro se défend (p. 342) d'avoir frappé le marquis de Calatrava, « Yo á vuestro padre no herí, — Le hirió sólo su destino », on pense à Mudarra écrivant à Kerima : « Kerima, yo á tu padre he dado muerte, Mas no fui yo, fué sólo su destino » (p. 200).

Jornada quinta.

Les propos de Melitón dans la scène II semblent saupoudrés de sel cervantesque. Certains tours, comme « Pues a fe, a fe

que el bendito padre Rafael... » ou « Y por cierto, no sé por qué esta canalla dice que tengo mal genio » ou la phrase suivante : « Pues el padre Rafael también tiene su piedra en el rollo, y sus prontos, y sus ratos de murria como cada cual » ont la saveur et l'allure de certains passages du *Don Quijote* ou des *Novelas*. — Le ton de la comedia reparaît avec la scène III.

Don Alfonso aborde Don Alvaro, dans la scène VI, avec l'arrogance du Cid interpellant le Comte dans les *Mocedades* : « ¿ Me conocéis? — No, señor. — ¿ No veis en mis ademanes...? — ¿ No palpita vuestro pecho...? » La comedia transparaît dans des vers tels que ceux-ci : « De mi hermano y de mi padre — Que está pidiendo venganza — En altas voces la sangre ». Le final de la scène est d'un drame romantique : « El infierno me confunda ». De même un détail de mise en scène (p. 391) : « el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá obscureciendo lentamente la escena y aumentando los truenos y relámpagos... » — Voici un souvenir des tragédies rivesques : « Sabré, en teniendo el consuelo — De beber tu inicua sangre »; nous avons vu : « Soy... quien tu sangre — Beber anhela ansioso... » (*Duque de Aquitania*, p. 177); « que anhela beber tu sangre vil... » (*Malek Adhel*, p. 303).

La fin de la scène est en prose romantique (comme les deux scènes suivantes, qui terminent l'acte). Mais D. Alfonso, blessé à mort, demande la confession comme un héros de comedia. Le ton frénétique des dernières pages est d'un romantisme exaspéré. — On peut en dire autant de toutes les indications scéniques : « los truenos resuenan más fuertes que nunca, crecen los relámpagos, y se oye cantar el *Miserere* », « con risa diabólica, todo convulso... »¹.

L'apostrophe finale de Don Alvaro est une synthèse de motifs et expressions rivesques : « Infierno, abre tu boca y trágame. Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción... » « Exterminio » est un des mots préférés de Rivas;

1. Il est fait dans *Mathilde*, surtout dans les derniers chapitres, un large emploi de cloches et de cantiques.

le souhait d'être avalé par la terre ou l'enfer est fréquent dans son œuvre : « Abrete o tierra : — ¿ Que á rayo el alto cielo me fulmina? » (*Malek*, p. 259); « Los infiernos — Se abran y como á suyo se lo traguen! » (*Moro*, p. 402); « Pérez que se abriera el suelo — Quisiera bajo sus plantas. — Y que en aquel punto mismo — Lo confundiera y tragara (*Romances*, p. 307); « Desplómense estos peñascos; — Abrase á mis pies la tumba » (*La Morisca*, p. 265); « La tierra me trague y hunda...; al cielo pide me trague y hunda; abierta la tierra — Bajo de mis pies está... » (*El Crisol*, pp. 422-464-499); « Abrete, tierra, á mis plantas — Y sepúltame voraz! » (*La Azucena*, p. 244)¹.

II

Les quelques détails qui précèdent n'éclairent qu'une faible partie de la genèse de *D. Alvaro*. Quel fut le point de départ de la pièce? Où Rivas a-t-il pris sa trame? L'histoire du drame est très obscure². Peut-être fut-il encouragé par l'exemple de Martínez de la Rosa et les conseils de Galiano. L'entreprise décidée, il fallait choisir un sujet. Admettons qu'il en ait examiné plusieurs avec Galiano et qu'ils se soient arrêtés à celui de l'*Indiano*, comme le veut le « D^r Thebussen ». En quoi consistait ce conté de l'*Indiano*? Quelle partie de *Don Alvaro* nous expliquerait-il si nous le connaissions? Dans ce drame, comme dans tout le reste de l'œuvre rivesque — et c'est là précisément ce qui justifie l'examen de l'œuvre entière et non des seuls *chefs-d'œuvre* — l'auteur a sans doute combiné bien des données d'origines diverses.

Essentiellement, *D. Alvaro* est un *Indiano* que la destinée conduit à provoquer la mort de cinq personnes : le père et les deux frères de sa bien-aimée, celle-ci et lui-même! Cette ossa-

1. L'apostrophe de *D. Alvaro* étant celle que l'on cite le plus souvent, je groupe autour d'elle celles qu'elle rappelle aussi bien que celles qu'elle annonce.

2. Voir *Bibliog. crit.* [N° 100].

ture du drame a-t-elle une source écrite ou orale? Je l'ignore; nul n'en a parlé. Le conte de l'*Indiano* était-il relié à un ensemble de faits que nous allons examiner? Je ne le pense pas.

Si nous nous situons au premier acte, et que nous essayions de voir le tracé du plan de tout le drame, voici ce que nous apercevons : un jeune homme cause, par accident, la mort du père de sa bien-aimée; cet événement sépare les deux amants. Regardons plus loin, vers le cinquième acte : les voici tous deux réunis, un instant, avant de mourir. Le 2^e acte nous dit par quelles voies Leonor est allée de Sevilla à la grotte de la Pénitente; le 3^e et le 4^e expliquent le détour qu'a effectué D. Alvaro pour aller de Sevilla à la Montagne « de los Angeles »; la route est beaucoup plus longue, semée de plus d'obstacles; le personnage qui y chemine est le protagoniste du drame; deux actes entiers lui sont consacrés.

Cet amoureux qui pénètre nuitamment dans la chambre d'une jeune fille, dont le père survient à l'improviste, c'est, nous l'avons vu, le Don García de la *Verdad Sospechosa*, avec son malencontreux pistolet. Mais, dans *Don Alvaro* le coup porte, le père meurt; on oublie Don García et l'on pense au *Burlador de Sevilla*, à Don Juan, Doña Ana et le Commandeur : le trépas du marquis de Vargas pèse sur la destinée de D. Alvaro et le conduit à la mort, comme le meurtre du Commandeur pèse sur la destinée de Don Juan. On pense encore au Cid, au *Moro* : c'est toujours le meurtre, voulu ou accidentel, du père de la jeune fille par le jeune homme qui l'aime.

D. Alvaro emporte Leonor évanouie et se dirige vers un couvent pour l'y laisser en sûreté. Il est attaqué, blessé; Leonor lui est ravie. Suivons-la. Pourquoi la retrouvons-nous à Hornachuelos, d'abord, puis devant la porte du couvent de los Angeles? Le livre confus, mais très documenté, de M. A. Guichot nous renseignera pleinement¹. Le 2^e et le 5^e actes, qui sont des plus intéressants et des plus colorés, ont pour théâtre la région

1. *La Montaña de los Angeles*, monografía histórico-crítica par Alejandro Guichot y Sierra ... Sevilla ... 1896. — 250 pages.

d'Hornachuelos, proche Córdoba, au nord de la voie ferrée de Córdoba à Sevilla. Or, M. Manuel Gutierrez de los Ríos y Pareja-Obregón nous a appris que, sur le territoire de la ville d'Hornachuelos, Rivas possédait une magnifique propriété appelée « La Jarilla » où il faisait de longs séjours. Il a connu la légende de « La Mujer Penitente » par tradition orale et par la lecture de quelqu'un des nombreux textes où elle est consignée. La topographie, telle qu'elle résulte des indications de décors, révèle une vision personnelle : il a vu l'auberge d'Hornachuelos, la vallée étroite et profonde du Bembezar, qu'il appelle « riachuelo » sans le nommer (p. 280), qu'il appelait jadis « Bembezar humilde » (R., I, 315); il a vu le couvent et la grotte; et tout est passé dans son drame.

M. A. Guichot décrit, page 16, « la quebrada y austera cañada del Bembezar »; pages 18 sq. la montagne de droite, puis la montagne de gauche, — pour qui vient d'Hornachuelos et arrive au couvent —; sur la montagne de gauche, « la nature a fait une plateforme prolongée et étroite, où se trouve le fameux couvent de los Angeles ». Pour Rivas qui, décrivant le décor de la scène III du 2^e acte, se situe au couvent et se tourne vers Hornachuelos, le couvent se trouve à droite et le précipice à gauche; sa description concorde avec celle de M. A. Guichot. Celui-ci en arrive (pages 21 sq.¹) à la « cueva » (que Rivas appellera « gruta »), de « la mujer penitente »; il parle de ruines de vieux ermitages, dont l'un s'appelait « ermita de San Rafael » (p. 23); Rivas donne à D. Alvaro le nom de Padre Rafael, et fond la grotte et l'ermitage en une « medio gruta, medio ermita » : « El teatro representa un valle rodeado de riscos inaccesibles y de malezas, atravesado por un arroyuelo. Sobre un peñasco accesible con dificultad, y colocado al fondo, habrá una medio gruta, medio ermita con puerta practicable... » (sc. 8 de l'acte V). Le précipice ou « despeñadero » (Guichot, p. 22) qui est auprès de l'ermitage, s'appelait « el salto del

1. Il y revient aux pages 50-51 et en décrit l'intérieur; mais je ne prends, de cette substantielle étude, que ce qui peut nous expliquer *Don Alvaro*.

fraile », parce qu'un paysan, Antonio Muñoz, jaloux de l'abbé qui confessait sa femme, essaya, le 15 février 1549, de le tuer en le précipitant au fond du ravin ; mais l'abbé était innocent et Dieu le sauva. D. Alvaro se sert du même tremplin pour le grand saut dans l'inconnu, et cette utilisation du terrain et des traditions que chaque rocher, chaque arbre en évoque, n'est pas l'un des moins curieux témoignages du profit que Rivas tire de toute bribe offerte à son imagination en travail¹.

Voilà le pays ; et voici, parmi les légendes, celle qui nous intéresse : « la mujer penitente ». M. A. Guichot lui consacre la V^e partie de son ouvrage (pp. 191-230) ; bornons-nous à relever l'essentiel.

La Légende est une dérivation de celle de Sainte Marie l'Égyptienne, qui rentre, elle-même, dans le cadre d'une légende de caractère universel. « La mujer penitente » fut, de l'avis de M. A. Guichot, inventée par les moines du couvent de los Angeles pour accroître le prestige de leur maison. D'abord racontée sobrement, elle s'amplifia peu à peu. On la trouve dans un *Memorial* primitif du couvent, d'où elle passa textuellement dans un ouvrage du P. Gonzaga, et, avec quelques légères variantes de rédaction, dans celui de Waddingo. Avec la publication de Guadalupe commence la période des enjolivements. Son récit inspire une partie des écrits d'un mexicain, écrits dont il est malaisé de parler avec précision d'après les deux auteurs qui le mentionnent : M. A. Guichot (pp. 31 et 213) et M. Gutiérrez de los Ríos (pp. 220-1). D'après le premier, le plus exact, je crois, D. Fernando Pedrique del Monte, du Tiers-Ordre de Saint-François, originaire de la Puebla de

1. Le couvent de los Angeles est décrit par M. A. Guichot aux pages 23 et 24, mais il n'est rien dit de la façade, qui est la seule chose que notre poète fasse entrer dans son décor. Détail curieux : *D. Alvaro* fut joué pour la première fois le 22 mars 1835 ; au début de 1836, en vertu des lois de claustration générale édictées par Mendizábal, les moines quittaient le couvent, portant sur leurs épaules, en procession solennelle, la Vierge des Anges, « Virgen de los Angeles », celle-là même qu'invoque D^a Leonor dans la scène III de l'acte II. Rivas ne pouvait manquer, après cela, d'accentuer son opposition contre Mendizábal.

los Angeles, au Mexique, alla à la montagne de los Angeles près Hornachuelos pour accomplir un vœu. Il publia un petit volume de 91 pages intitulé *La Montaña de los Angeles*¹ et qui comprenait : 1° un poème en 213 octaves, où il décrit avec plus de minutie que d'envol la montagne et le couvent ; 2° une « loa a la Soledad » ; 3° un dialogue en vers et en trois actes « El escándalo del mundo y prodigio del Desierto », où l'auteur suit encore Guadalupe².

A cause d'un détail de *D. Alvaro*, M. A. Guichot pense que Rivas n'a connu que la rédaction première, celle du P. Francisco Gonzaga ; il reproduit, en effet, une erreur de ce dernier lorsqu'il fait dire par le Père Gardien, à propos de la Pénitente : « En nuestra iglesia sus restos — Están, y yo los estimo — Como la joya más rica — De esta casa ». (Acte II, sc. 7, p. 292.)

Un détail de Guadalupe pourrait faire penser que Rivas l'avait lu, mais il n'est pas probant : lorsque les moines ramènent à leur couvent le corps de la Pénitente, la cloche sonne d'elle-même. Rivas n'utilise pas ce détail dans *D. Alvaro*, mais dans *Florinda* et il a pu lui venir d'ailleurs³. Retenons donc le P. Franc. Gonzaga comme source écrite de Rivas. Voici son texte, trop bref pour être résumé. Il parle de « el sacerdote Assilles, varón perfecto en todos sentidos. Este venerable padre buscaba lugar á propósito para la meditación e inesperadamente se halló con una muger desnuda, lleno su cuerpo de cabellos que, pecadora con escándalo algún tiempo, estaba conversa entregada á Dios en aquella soledad, y, lejos de todo el mundo, se restituía observando rigurosísima penitencia, durante un decenio, en una retirada gruta. En su consecuencia,

1. Córdoba, Imprenta Real de D. Juan García Rodríguez de la Torre (entre 1799 et 1803).

2. M. G. de los R. donne la liste des personnages : un *galán*, Carlos ; une *dama*, Aurora ; un *gracioso*, Taravilla ; le P. Siles ; Luzbel, des musiciens.

3. *Florinda*, ch. II, str. 31. — Guichot (p. 206, n. 1) écrit : « El siglo xvi había sido fecundo en España en invenciones de campanas milagrosas que tocaban solas ... Véase *Las Campanas de Velilla* ... por D. J. López de Ayala, Madrid, 1886, pp. 48-54. »

cubierta la muger con el propio manto del devoto padre, este la llevó á la iglesia desde aquel sitio y la confesó y le administró el sacramento de la Eucaristía. De este modo, ocultándola el padre, repitió este muchas veces la administración del mismo beneficio á la referida muger, hasta que por fin grave enfermedad condujo á la penitente á dormir en el Señor; estando al presente sepultada en la iglesia del monasterio. En aquel momento el mismo padre Juan oyó una voz que bajaba del cielo y decía : « Apaciento ya en el cielo á mi amada. » El cuerpo de la santa muger y la cueva donde moró tanto tiempo, así como los restos de los padres antes nombrados, son tenidos en gran veneración por los pueblos circunvecinos¹. » Ce texte est passé, presqu'en entier, dans *D. Alvaro*. L'auteur, en effet, complique la donnée du P. Gonzaga : il suppose que son héroïne, connaissant la Légende, est entraînée vers la montagne par l'exemple de la Pénitente, qu'elle veut prendre pour modèle; et tandis qu'une partie des éléments du P. Gonzaga sera employée à rappeler la Légende elle-même, au cours de la scène 7 de l'acte II (pp. 292-3), le reste est utilisé pour le développement de la seconde fiction, dont Leonor est le centre, de par la volonté du poète. Essayons de préciser ces idées par un examen détaillé des scènes 3, 5, 7 et 8.

Scène 3. Évocation du paysage, dans les indications scéniques (voir plus haut) et dans le monologue de Leonor. Souvenirs de Rivas. Invocation à la Vierge.

Scène 5. Nouvelle invocation à la Vierge, dont Rivas savait en quelle vénération elle était tenue dans la contrée.

Scène 7 (la plus importante) pages 292 et 293. Le confesseur de Leonor lui a raconté, à Córdoba, la Légende de la Pénitente; le Père Gardien en profite pour la raconter : il s'agit d'une pénitente; aucun détail sur ses antécédents; le moine ne peut rappeler, devant Leonor de Vargas, que cette femme avait été, pour parler comme Gonzaga, « pecadora con escándalo algún tiempo »; car, pour Leonor, s'il y a eu scandale, c'est

1. Texte modernisé de A. Guichot, pp. 193-4.

le hasard qui l'a provoqué, et non ses péchés; cette pénitente est restée dix ans ignorée des hommes; elle est enterrée dans l'église; ses restes ont un prix inestimable; sa grotte a été réparée (où Rivas a-t-il pris ce détail?); elle conserve les humbles ustensiles dont la sainte se servait (Rivas les a-t-il vus?), « á su lado — Un arroyo cristalino — Brotó apacible... » Rivas l'a vu, comme l'a vu M. A. Guichot : « En la altura de la mesa nace rico venero de agua... », page. 22; la première pénitente ne fut connue, jusqu'à ses obsèques, que du prélat du couvent; de même le Père Gardien, s'il est obligé de prévenir la communauté que la grotte est occupée, sera du moins le seul qui connaisse l'identité de la personne pénitente; le premier prélat voyait souvent la première pénitente, pour lui fournir le pain spirituel; le Père Gardien ne verra pas Léonor, mais il lui fournira des aliments corporels; puis, ces mesures arrêtées, il se prépare à la confesser, à lui donner le pain de vie : de même, le P. Assiles, lors de sa première rencontre avec la « Muger penitente » « la confesó y le administró el sacramento de la Eucaristía ». Ainsi donc, soit à rappeler le passé, soit à faire vivre le présent, Rivas utilise tout le bref récit de Gonzaga, sauf, pourtant, la mort merveilleuse de la première pénitente : il fallait à Rivas non pas un dénouement céleste et miraculeux, mais une catastrophe infernale!

III.

Cependant, D. Alvaro, privé de Léonor, qu'il croit morte, veut mourir à son tour. L'armée, de tout temps, a été pour certains hommes ce que le couvent est pour certaines femmes : le refuge des passions déçues. La mort n'accepte pas l'offrande que D. Alvaro lui fait de sa personne. Poursuivi par D. Carlos, frère de Léonor, provoqué par lui, D. Alvaro le tue en duel. Il fuit en Espagne. Là, près d'Escalona, le père quêteur de los Angeles, le trouve blessé, le mène au couvent où il est soigné et, finalement, touché par la grâce. Mais ce n'est

pas le repentir et la conversion du mauvais sujet; c'est l'aspiration à la paix de l'âme d'un homme qui n'attend plus rien de la vie, laquelle a fait de lui, par deux fois, un involontaire meurtrier.

Le séjour de D. Alvaro au couvent emplit le V^e acte, où l'on peut retrouver, semble-t-il, de multiples influences littéraires.

La première scène est fameuse : c'est la répartition de la soupe aux pauvres, effectuée par le célèbre « hermano Melitón ». Ce frère gourmandeur, qui répond par des facéties aux plaintes des mendiants, descend de l'Antolín du *Diablo predicador*, dont l'auteur — peut-être Luis de Belmonte Bermúdez — a refondu le *Fray Diablo* de Lope de Vega. L'allure est la même dans *D. Alvaro* que dans *El Diablo predicador*, du moins au début de la scène; et Rivas reprend une plaisanterie de cette comedia : « Tengo seis chiquillos », dit un pauvre de *El Diablo*... « tengo seis chiquillos » dit une femme de *D. Alvaro*; et Melitón de s'indigner et de se gausser, comme Antolín, d'une telle fécondité. Mais Antolín est assisté de Luzbel, moine temporaire, qui fait des miracles en multipliant les victuailles. D'ailleurs, le type de Melitón a une ascendance nombreuse dans les « comedias de santos ». Les deux traits essentiels se retrouvent dans l'Antonio du *Rufián dichoso* de Cervantes, dans Antolín, et dans un frère Morondo de *la Adúltera penitente*¹. Antonio, Antolín et Morondo sont gourmands — et même goulus — et répliqueurs. La gourmandise apparaît peu chez Melitón, qui se déclare prêt à donner sa part aux vrais malheureux... le jour où il n'aurait pas grand faim!, mais il est répliqueur pour quatre, et grâce à ce défaut, nous avons la scène II, qui sera une scène d'exposition, Melitón, par ses répliques, obligeant le Père Gardien à raconter tout ce que nous ignorions. Ces frères lais si répliqueurs, qui envient le sort des moines, sont gourmandés par le prieur du couvent : Cristóbal de la Cruz gourmande Antonio; l'« Abad »

1. Voir App. XIII.

gourmande Morondo; Antolín est, comme Melitón, gourmandé par le « guardián ».

Dans ces quatre pièces, il y a un moine qui opère des miracles, et le frère lai de pester contre les sollicitations des gens : Cristóbal de la Cruz sauve l'âme de Doña Ana de Treviño; Luzbel (habillé en moine) révèle sans arrêt un pouvoir surnaturel; Morondo passe pour saint, opère des miracles d'une espèce singulière et se plaint de n'y pouvoir tenir. Dans *D. Alvaro*, c'est le P. Rafael qui détient les pouvoirs miraculeux; c'est lui qu'on réclame, avec une fréquence et une insistance qui exaspèrent Melitón. Rivas s'est souvenu des pièces qu'il avait lues, et peut-être aussi des traditions orales qui avaient pour point de départ les saints anachorètes de la montagne de los Angeles, par exemple « Fray Juan de la Puebla », « El Copero de Carlos V », « El Penitente hermano Diego », dont parle M. A. Guichot (II^e partie).

Dans la scène II, le père Gardien fait l'éloge du P. Rafael, comme « El Prior » celui de Cristóbal de la Cruz, « el Guardián » celui de Luzbel, « el Abad » celui de Teodora (*La adúltera penitente*). Melitón reconnaît que Rafael est un homme étonnant, mais d'une sainteté, si j'ose dire, diabolique; il a un caractère étrange, de terribles accès de colère : « se da unas palmadas en la frente... y habla solo, y hace visajes... me dió un berrido que me aturulló ». C'est l'opinion d'Antonio sur Luzbel : « A tiempos — Está, que parece un ángel; — Y otras veces al cielo — Pone los ojos y brama — Como un toro » (j. II). Les analogies qui existent entre *El Diablo...* et *D. Alvaro* paraîtront plus frappantes, si nous relevons ici deux autres détails. Dans *El Diablo predicador*, on mentionne trois ou quatre fois « Nuestro Padre San Francisco » comme il convient dans un couvent de Franciscains; le père Gardien disait (fin de la j. II) : « déjar — *De mi padre San Francisco — La casa...* » et le père Gardien de Rivas dit (j. II, sc. 7) : « esta casa que, aunque indigno, — Gobierno en el santo nombre — *De mi padre San Francisco* ». — Dans la même scène du *Diablo predicador*, Antonio parlant de Luzbel, s'écrie : « Alguna sarna

se cura — El padre, que el *olorcillo* — *Es de azufre* ». Or, que dit Melitón lorsque Don Alfonso et Don Alvaro passent comme des fous devant lui, pour aller se battre ? « Un *olorcillo* han dejado — *De azufre...* » Enfin, pour revenir à la scène II de *D. Alvaro* et en finir avec *El Diablo predicador*, n'est-ce pas à cette comedia que pense Rivas lorsqu'il fait dire à Melitón : « Pero, la verdad, siempre que lo miro me acuerdo de aquello que V. Rma nos ha contado muchas veces, y también se nos ha leído en el refectorio. de cuando se hizo fraile de nuestra orden el demonio y que estuvo allá en un convento algunos meses ? » La pieuse légende que l'on pouvait lire au réfectoire a dû être connue de Rivas à travers *El Diablo predicador*.

La scène II renferme d'autres détails qui ne viennent pas du *Diablo predicador*. Melitón rappelle avec quelle ardeur le père Rafael alla aider le maire d'Hornachuelos au moment où un effroyable orage était déchaîné. N'est-ce pas un souvenir de la légende de Juan de la Puebla, dont M. A. Guichot nous rapporte ce trait (p. 59) : « Una noche que se halló envuelto por fuerte tormenta, no quiso detenerse en un pueblo porque le esperaban los fieles de otro; apareció una luz maravillosa y guió á Juan y á su compañero ? » L'élément merveilleux a pu assurer la survivance du fait; Rivas a entendu conter ce détail, et en a pris pied pour imaginer l'anecdote de Melitón.

Le père Gardien suppose que D. Alvaro, trouvé blessé par le père quêteur près d'Escalona, a été attaqué par des « salteadores ». Leonor, elle aussi, craint la présence de bandits dans ces parages (j. II, sc. 7) : « O bandidos tal vez... » Ces bandits peuvent avoir été suggérés à Rivas par la tradition orale ou par « *La Adúltera penitente* ».

Notons, enfin, que le père Gardien, parlant de D. Alvaro, pense que « los desengaños del mundo » peuvent expliquer les étrangetés de son caractère. Ces mots « Desengaños del mundo » ne seraient-ils pas une réminiscence d'une légende trop andalouse pour que l'auteur pût l'ignorer, je veux dire les *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658) de don

Cristóbal¹ Lozano de Montesinos où est contée l'histoire de Lisardo?

D. Alvaro va être provoqué par un autre frère de Leonor, D. Alfonso, comme il l'avait été déjà à l'acte IV par D. Carlos. Les deux scènes seraient tout à fait identiques si D. Alvaro ne s'appelait, dans la seconde, « el padre Rafael » : mêmes hésitations à se battre contre un frère de sa bien-aimée, même attendrissement devant un homme dont un peu de chance aurait pu faire un frère chéri de D. Alvaro, même aspiration à l'oubli d'un accident, sanglant, si l'on veut, mais accident malgré tout. Dans cette scène, D. Alvaro s'agenouille devant D. Alfonso avec une humilité qui est interprétée comme une lâcheté indigne d'un homme bien né. Même attitude de D. Alvaro devant le Marquis à l'acte I ; même interprétation insultante. Dans la seconde scène, nous avons, en outre, les révélations de D. Alfonso qui éclairent les origines de D. Alvaro au moment où il va sombrer dans le néant ; et nous avons aussi le fameux soufflet : c'est que D. Alvaro porte l'habit monastique ; les injures qui avaient suffi à D. Carlos pour piquer l'honneur du soldat, s'émeussent contre la robe du moine ; dans ce bloc d'humble bure, il n'y a qu'un point vulnérable : le visage ; D. Alfonso y frappe donc, du revers de la main. Et c'est le duel à mort qui s'ensuit !

Certes, les antécédents ne manquent pas à ce soufflet douplement retentissant. Nous en avons vu un dans une scène de jeu de Tirso de Molina ; il y en a un autre dans le romance 33 de la *Primavera y flor de romances* : « Dejemos los reyes, duque, — dit le Cid — ... y hayámoslos los dos... — Y allegóse cabe el duque — un gran bofetón le ha dado... », il y en a un au n° 60 de la même *Primavera* : « Levantóse Pero Bermúdez — el que las damas crió, — y al conde que esto hablara — dióle un grande bofetón ». Il y en a un, qui retentit aussi fort en français qu'en espagnol sur les joues du père du Cid ; il y a même un soufflet suivi de duel entre un moine et un laïc,

1. Durán (n. 1 au romance 1271) l'appelle Gaspar.

survenu à Monserrate, si nous en croyons Cañete¹. Mais à quoi bon chercher des antécédents littéraires à un geste si naturel ? Cracher au visage d'un homme, le souffleter, lui jeter un gant à la figure, n'est-ce pas les moyens auxquels a recours tout provocateur qui voit l'inefficacité des injures verbales ? A toutes les citations littéraires, je veux joindre la simple lecture de mon journal ; j'y ai déjà relevé un « accident dû à un revolver » ; voici un soufflet destiné à provoquer un *chirurgien-major* de la fin du dix-huitième siècle, dont M. S. Abatucci nous dit *la tragique aventure* dans « Le Temps » du 20 avril 1926 : M. Gouy se promenait en robe de chambre dans son jardin lorsqu'arriva M. Locatello : « M. Gouy le reçut aimablement, s'excusant de l'aborder dans un costume aussi sommaire : il fut accueilli par une nouvelle bordée d'injures et de menaces de toutes sortes. Le jeune chirurgien essaya de garder son sang-froid, mais Locatello voulant le frapper au visage pour l'obliger à se battre, il mit à son tour l'épée à la main. Le combat eut lieu dans le jardin ». Ce texte en dit assez sur l'universalité du geste qui peut se présenter à l'esprit de n'importe quel provocateur et sous la plume de n'importe quel écrivain².

On pourrait imaginer un dénouement d'où Leonor serait absente. Mais on serait moins frappé par la force d'une fatalité

1. *Escritores españoles é hispano-americanos*, page 147 : « El capitán Gonzalo Fernández de Oviedo, escritor del siglo xvi... cuenta un desafío de la misma índole, y con circunstancias parecidas al del D. Alvaro, acaecido en el antiguo monasterio de Monserrate. » Je regrette de n'avoir pu retrouver le passage auquel Cañete fait allusion.

2. Si Rivas a lu *El Rufián dichoso*, il aura vu, dans la jorn. III, Antonio inviter son compère Fray Angel à retrousser sa robe « Precíngete como yo » pour recevoir une leçon d'escrime, qui lui rappelle la douce vie picaresque de Sevilla. Douce vie de Sevilla qu'Antonio évoque par deux fois avec attendrissement, dans la même jorn. II. En lisant sa seconde évocation (« Dulces días, dulces ratos — Los que en Sevilla se gozan, — Y dulces comodidades — De aquella ciudad famosa »), je pense, malgré l'évidente différence de ton, à D. Alvaro s'exclamant : « ¡ Sevilla !!! ¡ Guadalquivir !!! ¡ Cuál atormentáis mi mente ! » Et lorsque le chanoine du premier acte dit que « las cosas santas se han de tratar santamente », je pense au médecin du *Rufián dichoso*, disant, à propos de confession : « No me suelo yo burlar — En casos de este jaez. »

qui groupe, pour les faire périr ensemble, la jeune fille, son frère et son amoureux. L'auteur ne se serait-il pas souvenu ici de *La Adúltera penitente*, dont les auteurs admettent que le hasard rassemble la femme, le mari et l'amant, mais aux fins d'édification?

IV

On ne peut tenir pour élucidé le problème de la genèse de *D. Alvaro* tant que l'on n'a pas parlé des *Ames du Purgatoire* de P. Mérimée. Il y a entre les deux productions de grandes analogies¹. Sont-elles dues au hasard, ou y a-t-il eu influence d'une production sur l'autre? Il y a, dans l'œuvre de Mérimée, un jeune homme, Don Juan, qui est surpris une nuit dans la chambre d'une jeune fille, Teresa, par le père de celle-ci, Don Cristoval; Don Juan tue ce dernier, fuit en Flandre, dans l'armée, revient en Espagne, assiste à ses propres obsèques, se convertit; il est poursuivi par le frère de Teresa, lequel le retrouve au couvent, le provoque, le soufflette pour l'obliger à se battre; les deux hommes croisent le fer; Don Juan tue Don Pedro.

J'ai essayé d'expliquer la genèse de *D. Alvaro* sans faire appel aux *Ames du Purgatoire*; MM. E. Martinenche² et P. Trahard³ ont expliqué les *Ames du Purgatoire* sans faire appel à

1. M. E. A. Peers, page 448 de sa « critical study » en a marqué quelques-unes, et, avec un soin particulier, celles que présentent les deux dénouements.

2. E. Martinenche : *L'Espagne et le romantisme français*. Paris, Hachette, in-12, 1922, pp. 176 sq.

3. Pierre Trahard : 1° *Cervantes et Mérimée. Une nouvelle source des « Ames du Purgatoire »*. (« Revue de littérature comparée », 2° année, 1922, pp. 602-610). 2° *La jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834)* ... (Thèse pour le doctorat ès lettres), 1 vol. in-4° de xviii-777 pp. — Voir surtout les pp. 683-705. — Je crois inutile de reprendre ici le travail où M. Trahard a indiqué et résumé tout ce qui a été écrit avant lui sur les sources des *Ames du Purgatoire* par M. E. Martinenche et d'autres critiques. Je me bornerai à exprimer ma surprise de ce que la question des rapports possibles entre l'œuvre de

D. Alvaro : il n'y a qu'à conclure que les deux auteurs ont connu les mêmes sources, et que la ressemblance de leurs deux œuvres est fortuite. Mais le problème est plus complexe.

Les Espagnols disent que Rivas, destinant son drame au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le fit traduire en français par Galiano et le remit, pour avoir son avis, et son appui, à P. Mérimée, qu'il pouvait connaître par la Comtesse de Montijo¹. *D. Alvaro* était terminé en 1883; *Les Ames du Purgatoire* paraissent dans la « Revue des Deux Mondes » du 15 août 1834; *D. Alvaro* est joué à Madrid le 22 mars 1835, sous une forme remaniée : certaines parties sont versifiées, ce qui n'a rien à voir avec le problème actuel; dans sa dédicace, l'auteur dit que « En esta obra impresa reconocerá Vd [Galiano] *la misma* que con tanta inteligencia y mejoras puso en francés... » et il ajoute : « ahora la presento en los teatros de Madrid con algunas *variaciones esenciales* y engalanada con varios trozos de poesía ». En quoi consistaient ces *variations essentielles* d'une œuvre restée *la même*? Mesonero Romanos, à qui l'auteur en lut plusieurs scènes à Paris en 1833, ne dit pas que la pièce représentée en 1835 différât de la pièce manuscrite. Si donc P. Mérimée eut celle-ci entre les mains, il a pu en utiliser quelque détail, le dénouement par exemple; mais, interrogé sur ce point trente-deux ans plus tard, il répond à Cueto : « Cannes (Alpes-Maritimes), 1^{er} février 1866... Le duel du moine avec le frère de la femme séduite a été pris par moi dans de vieux mémoires. L'aventure a eu lieu en France, et, si je ne me trompe, dans l'enclos des Chartreux à Paris : c'est le Luxembourg actuel. Si j'étais à Paris, je pourrais vous donner le nom du livre...² »

Si je pouvais ajouter foi aux termes de cette lettre de l'auteur

Rivas et celle de P. Mérimée ne se soit posée qu'à propos de Rivas, jamais à propos de Mérimée.

1. Je ne veux pas m'arrêter à l'opinion du docteur Thebussen, qui affirme que P. Mérimée a été chargé de la traduction française. (Voir pour tous ces détails *Bibliogr. crit.*, n° 100).

2. Cueto : *Discurso necrológico...*,¹p. 88.

du *Théâtre de Clara Gazul*, je dirais : « Toutes les probabilités sont en faveur de P. Mérimée : 1° il affirme qu'il a pris le dénouement ailleurs que dans *D. Alvaro*; 2° son texte a vu le jour avant celui de Rivas. » Pourtant, je ne suis pas convaincu. P. Mérimée pouvait hésiter à dire qu'il avait pris quelques détails dans un manuscrit qu'on lui aurait confié. D'autre part, je ne vois pas ce que Rivas aurait pu prendre aux *Ames du Purgatoire* sans modifier profondément son plan primitif. Or, il ne semble pas qu'il l'ait modifié profondément, si l'on atténue le sens des mots « variaciones esenciales » à l'aide des mots « la misma » qui sont placés avant, et si l'on note le silence de Mesonero Romanos sur un remaniement qui aurait altéré les données premières du drame. Aussi, bien que les seuls faits positifs — dates et documents écrits — soient contre ma conviction, j'avoue que des trois hypothèses à envisager : absence d'emprunts de part et d'autre¹, emprunts de Rivas à Mérimée, emprunts de Mérimée à Rivas, c'est la dernière qui me séduit le plus.

Notamment, il me semble impossible que Rivas, ayant pris dans Mérimée le mouvement de la scène de provocation de l'acte V, ait remanié son premier manuscrit pour introduire ce mouvement dans la scène du 4^e acte; surtout comment imaginer que, s'il a emprunté à Mérimée l'agenouillement du 5^e acte, il se soit entiché de cette posture au point de la faire entrer encore dans la scène VIII du 1^{er} acte? Trois fois D. Alvaro se trouve en présence d'un parent de Leonor (père et frères); toujours il a les mêmes sentiments, les mêmes attitudes, qui sont la marque de son caractère. Cela forme un bloc. On a peine à imaginer que cette conception dérive de ce qui n'est, chez Mérimée, qu'une péripétie. Au contraire, il n'est pas impossible que Mérimée ait adopté pour en orner son dénouement les attitudes si dramatiques imaginées par Rivas. Les rencontres de D. Alvaro et des parents de Leonor sont tout le drame : la

1. Il y a, à mon sens, trop d'analogies entre les deux œuvres dans la scène où le laïc provoque le moine, pour qu'elles soient l'effet du hasard. Voir la confrontation de ces deux scènes dans le livre de M. E. A. Peers.

« guigne » qui poursuit le héros. Chez Mérimée, le dénouement est un accessoire ; l'essentiel, c'est : 1^{re} partie, une vie dissolue ; 2^e partie, une conversion et une vie d'édification. Que D. Alvaro, dont la présence au couvent n'est guère que le résultat du dépit, du pessimisme, des déceptions éprouvées, retrouve sous un soufflet toute la violence d'un tempérament forcené, dont l'exaltation est la règle, rien de plus logique. Mais Don Juan pourrait fort bien mourir comme un saint : le dénouement serait moins mouvementé, mais plus traditionnel. Si D. Alvaro mourait saintement, le titre du drame ne se justifierait plus, puisque le héros aurait, enfin, trouvé la paix dans le cloître et le repos dans la mort. En résumé, je conçois *Les Ames du Purgatoire* avec un autre dénouement ; je ne puis concevoir *D. Alvaro*, dans ses lignes essentielles, autre qu'il n'est.

Mais pour atténuer notre déconvenue devant le manque de preuves efficaces, disons que la question ne divisa pas les deux auteurs, qui se virent fréquemment à Madrid, chez Rivas, chez Molins, chez la comtesse de Montijo, et qui se revirent sans doute avec grand plaisir chez l'Impératrice, à Paris, quand le Duc alla y représenter son pays.

Il reste, donc, dans la genèse de *Don Alvaro*, quelques points obscurs. Ce sont des points de détail. L'ensemble se rattache à des traditions de la région de Córdoba, en ce qui concerne la matière et bien des épisodes ; on y trouve aussi des souvenirs des œuvres antérieures de Rivas ; pour la facture, il y a un mélange des plus heureux de la comedia du siècle d'or et du théâtre romantique français. Cette dernière influence échappe souvent à l'analyse ; on la sent, mieux qu'on ne l'explique ; elle est, néanmoins, très forte et très bienfaisante, elle s'exerce sur l'intonation même du drame, elle crée son atmosphère esthétique. Elle s'est moins manifestée par des prêts palpables que par son action libératrice, qui a restitué au poète la vision du vrai génie dramatique de sa race. Je n'hésite pas, pour ma part, à lui attribuer cette note humoristique, joyeuse, picaresque même que l'on trouvera dans l'œuvre rivesque à partir

du VI^e romance du *Moro Expósito* ; et, certes, je ne prétends pas à prouver que les Romantiques français ont enseigné le picarisme aux Espagnols ; mais je constate que Rivas est arrivé à l'âge de quarante ans sans soupçonner que le picarisme pût être toléré par le public lettré de son siècle, et je pense que les représentations d'*Hernani* et de *Ruy Blas* ont dû être pour lui une illumination : « Voilà donc — dut-il penser — ce qui plaît aujourd'hui ? nous n'en manquons pas chez nous ! » Cette influence française est pour lui ce que la santé est à un organisme humain ; on ne la voit pas, on n'en voit que les manifestations ; on n'en sent bien l'importance que lorsqu'elle vient à manquer.

De l'influence française et de celle du siècle d'or, quelle est la meilleure ? Les comedias de 1840-1842 nous le diront, quand nous aurons terminé l'examen des *Romances históricas*.

CHAPITRE X

LES SOURCES ÉCRITES : *ROMANCES HISTÓRICOS*

Les *Romances Históricos* ont été publiés en recueil pour la première fois en 1841, mais leur composition s'échelonne sur un certain nombre d'années; nous allons les examiner dans l'ordre où je crois qu'ils furent écrits. Nous en avons déjà vu cinq. Le dernier datait de « Paris, 1833 ». Une nouvelle émigration de Rivas en 1837 lui permet de revenir à un genre qui avait plu. Peut-être y fut-il encouragé par les Anglais de Gibraltar, qui devaient préférer le romantisme traditionnaliste des romances au romantisme échevelé et révolutionnaire de *Don Alvaro*. Est-ce le gouverneur de Gibraltar, Mr. Woodford, jadis connu à Malte, qui lui a prêté l'ouvrage de Washington Irving, sur Christophe Colomb? Ce n'est pas impossible; peut-être encore, s'installant dans son émigration, a-t-il fait venir de Sevilla — où il rassemblait ses livres — quelques ouvrages propres à le distraire. Lut-il Irving dans le texte anglais, ou dans la traduction française de Defauconpret (1828-1830) ou enfin dans une traduction espagnole? Le certain est que W. Irving est la source des détails que Rivas rassemble au cours des *RECUERDOS DE UN GRANDE HOMBRE*, l'un des plus longs qu'il ait composés. Notons encore qu'en 1837 Prescott publiait son histoire des rois catholiques, dont le souvenir est lié, dans toutes les mémoires, à celui de Colón. D'autres éléments s'expliquent par d'autres lectures plus anciennes ou par le simple jeu de la mémoire.

I. Rivas décrit le couvent de la Rábida d'après ses propres souvenirs, Cristóbal Colón d'après Irving; son arrivée à pied, conduisant par la main son fils, qui demande du pain et de l'eau, l'accueil qui leur est fait par le Gardien Fr. Juan Pérez de Marchena, sont indiqués par Irving.

II. La cellule est de l'invention de Rivas, on devine que le frère lai, à qui le Gardien recommande « Que no charle en la cocina — Ni se eternice ni duerma » est de la même argile que Frère Melitón. L'entretien du Guardián et de Colón, indiqué en deux lignes par Irving, est développé par Rivas. L'exposé des projets de Colón, l'enthousiasme et l'appui des deux autres commensaux, dérivent d'Irving : mais jamais le poète ne tombe dans la copie.

III. Irving dit que les Rois catholiques pensaient réunir leurs troupes à Córdoba et faire des préparatifs en vue d'une campagne contre le royaume de Granada. L'imagination poétique de Rivas s'émeut de ces deux lignes et se donne libre cours dans un tableau chatoyant de sa ville natale en ces jours de fièvre et de fêtes. Le dédain de Fr. Hernando de Talavera, malgré la lettre de présentation du religieux de la Rábida, l'intrigue passionnelle avec Beatriz Enríquez, les hauts personnages de la cour, tout cela dérive d'Irving ; si Rivas fait se rencontrer les deux amants à la Cathédrale, c'est, sans doute, pour avoir le plaisir de décrire la mosquée ; mais c'est aussi parce qu'on lit dans Irving comment Colón avait rencontré D^e Felipa Moñis de Salestrello dans la chapelle du couvent de Todos los Santos de Lisbonne.

IV. A noter un portrait de cavalier — l'homme et la bête, — selon les formules rivesques. Le reste du romance suit Irving.

V. Colón est introduit devant la Reine. La salle, la souveraine, son entourage — sans oublier l'aïeule de Rivas, Beatriz Galindo (la *Latina*) — sont décrits avec brio. L'épisode des bijoux d'Isabel est dans Irving. Mais pourquoi Isabel est-elle vêtue comme María de Padilla, à quelque détail près ?

Un vistoso brial de seda
Verde, y con labores varias
De sirgo y perlas, y en torno
De oro y recamos y franjas,
Era su traje. [p. 28].

Un brial de raso morado,
Con castillos y leones,
De perlas, esmaltes y oro
En recamadas labores,
Era su traje. [p. 131].

Toutes deux portent une *toca*, et si María de Padilla a un

rostro celestial et une gorge *divina*, Isabel montre, sous sa toque, un *rostro* où brille un ensemble *divino* de dons *celestiales*... ! Mais, qui plus est, la belle María de Padilla est attifée comme l'anonyme gouvernante, l'habile improvisatrice des banquets de l'Archiprêtre de Salas (R., III, 243-4) :

Con *locas* de *cendal* cual *nieve* pura,
Que las castañas *trenzas* mal *cubrían*,
Un *brial* de paño *verde*, guarnecido
De *franjás* de oro, mangas con *prolijas*
Bordaduras de azul, de rojo y negro,
Y *aljofares* al cuello, y varias cintas.
Y medallas, y cruces de azabache...

Un vistoso *brial* de seda
Verde, y con labores varias
De sirgo y *perlas*, y en torno
De oro *recamos* y *franjás*,
Era su traje, una *toca*
Muy más que la *nieve* blanca,
Y un claro *cendal*-*cubrían*
Sus *trenzas* negras y largas...

Heureux siècles, où la mode variait si peu qu'une reine catholique s'habillait en 1492 comme une concubine royale du quatorzième siècle ou une gouvernante castillane du dixième !

VI. Le dernier romance est inspiré par Irving ; en outre, on y retrouve non seulement les deux derniers vers — soulignés par M. Rivas Cherif, — mais encore beaucoup d'autres détails de la poésie intitulée *Cristóbal Colón*, écrite par Rivas à Londres en 1824.

En résumé, ce romance vient d'Irving, dont le texte n'est pas découpé en octosyllabes comme celui de Cibdarreal dans *Alvaro de Luna*, mais paraphrasé magnifiquement, parfois même un peu longuement.

EL CUENTO DE UN VETERANO est contemporain des *Recuerdos*, mais lequel a précédé l'autre ? Je ne sais. C'est l'un des plus longs du recueil : Rivas, dans ses loisirs forcés, travaillait sans hâte, avec délectation. Quelle est la source de ce romance ? Je l'ignore. Une anecdote racontée par un ami ? On dirait d'un conte diabolique de Villiers de l'Isle Adam.

L'introduction « ¡Oh cuán grato es el oír... » rappelle Vigny et le début de *La Neige* : « Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter des histoires... ». A-t-il vraiment, au coin du foyer paternel, en sa tendre enfance, entendu le grognard raconter ses campagnes, mêlant à son récit mille sornettes ? Pourquoi pas ?

I. Ce vétéran a servi dans l'armée du marquis de Castelar, descendant des Saavedra; il a été à Veletri, peut-être avec D. Alvaro et le frère de D^a Leonor; D. Carlos n'était-il pas officier de ces Gardes espagnols placés, précisément, en tête des troupes qui, pour la grande joie de Rivas, prince des peintres de cortège, vont défilér devant nous, parmi les acclamations des Parmesans? Cette foule qui les attend, « hiérve » et pousse des « vivas » comme toutes les foules de Rivas, et les cloches sonnent à toute volée comme pour le mariage de Mudarra. Les chevaux sortent bien de l'écurie de Rivas.

Lara (p. 357) ressemble à certaines « fortes têtes » exécra-
bles et adorées de Zorrilla et d'Espronceda (cf. *El Estudiante de Salamanca*).

II. Rivas étale sa connaissance des mœurs de troupes en campagne, comme dans la 1^{re} scène de *Don Alvaro* il retraçait des mœurs sévillanes.

III. L'Abbesse semble proche parente de l'Archiprêtre de Salas et comme lui provoque l'humour rivesque; « Bajaba el sol al ocase... » tout comme dans les premiers essais du poète; et, comme en tant d'autres endroits, et dans les mêmes termes (conservant en particulier le mot *inescrutables*), Rivas constate que « Del Eterno los juicios — Santos son é inescrutables (p. 376) » (cf. *Malek* [fin]; R., II, 255; IV, 111, 277, etc.).

IV. La cellule où la nonnain va recevoir notre Don Juan a été bâtie par le même architecte qui avait construit — ou qui allait construire? — la cellule où Fr. J. Pérez de Marchena accueille Colón : 23 vers pour celle-ci, 32 pour celle-là, peut-être parce que la première est vue la nuit, et plus faiblement éclairée :

En el estrecho recinto	De una reducida celda
De una franciscana celda...	En el estrecho recinto...
De extremada limpieza...	un lecho muy limpio

« Una mezquina alacena » devient « Dos muy capaces armarios » pour qu'un cadavre y puisse être caché... Le menu est plus soigné chez la religieuse. « Aceitunas, pan y queso »

conviendrait moins à la partie fine qui se prépare que « Tortas, bizcochos [le Gardien de la Rábida en a aussi], dulces — Conservas y pastelillos ». Des deux côtés, le couvert est proprement mis : « tres limpias servilletas » pour le Gardien et ses hôtes, « dos cubiertos — Todo muy pulcro y prolijo » pour les deux amoureux.

VI. Le poison final vient de l'armoire romantique; une scène de macabre mise en terre, sorte de *Noche lúgubre* à rebours, termine ce récit du vétéran, moins historique que l'ensemble du recueil, ce qui le rapproche de *El Sombrero* et *La vuella deseada*.

Revenu à Sevilla, après une absence d'un an, Rivas en savoure à nouveau tout le charme; il en chante les monuments (*La Catedral*), les maisons (*La Canceleda*); il va en dire les légendes. Cela nous vaudra UNA ANTIGUALLA DE SEVILLA. S'il choisit ce sujet, est-ce à cause de la publication dans « El Español » (2^e semestre 1837) de *El Zapatero de Sevilla. Crónica de D. Pedro el Cruel*? Est-ce parce que Larrañaga, González Felipe et J. M. M. (José María Montoto) ont fait jouer à Sevilla, en 1838, une comedia intitulée *La vieja del Candilejo*? J'ignore — et M. Rivas Cherif ne nous la dit pas — la date de cette représentation; d'ailleurs, Rivas pouvait connaître la pièce — ou tout au moins son projet — avant qu'elle fût représentée; quant à *Una Antigualla de Sevilla*, elle parut dans le numéro de mars 1838 du « Liceo artístico y literario español ». En tout cas, le poète s'intéresse tant à faire revivre son héros, qu'il ne sera débarrassé de son image obsédante que lorsqu'il l'aura fait mourir dans *El Fratricidio*, terminé peu de mois après *La Antigualla*.

La source capitale de ce dernier romance a été indiquée par M. Rivas Cherif : ce sont les *Anales de Sevilla*, de Diego Ortiz de Zúñiga. L'auteur s'en inspire librement, mais retient des détails pittoresques comme le bruit des « canillas » et des « choquezuelas » (tibias et rotules) du roi D. Pedro; les quatre boules dorées dont il parle au début du romance II prouvent qu'il avait parcouru Zúñiga en entier; il y a, pages 8 et 10,

des allusions à des travaux que faisait exécuter D. Pedro. Les vers « En un sillón de respaldo — Sentado está el Rey Don Pedro » (p. 8) sont une réminiscence du Romance 736 de Durán, utilisé par Guillén de Castro dans ses *Mocedades* : « Sentado está el Señor Rey — En su silla de respaldo... »

Il y a, aux pages 4 et 5 de ce romance, un portrait de vieille femme, la femme au « candil » ou chaleil, qui m'a toujours paru admirable. Mais cette vieille a deux sœurs, au moins, dans l'œuvre de Rivas : l'une, plus âgée de quelques années, s'appelle Elvida et son portrait figure aux pages 343-4 du *Moro* ; l'autre, plus jeune de quatre semaines, est la sorcière qui dit *La Buenaventura* à Hernán Cortés. Ces trois sœurs ont une mère commune dont voici le portrait :

« Ferran vit avec un sentiment d'horreur une figure faite pour effrayer le plus intrépide. A travers les barreaux de fer de la croisée s'avancait un bras décharné tenant une lampe, dont la lueur sépulcrale se réfléchissait sur les traits d'une espèce de spectre qui avait les yeux égarés et fixes comme dans l'agonie de la mort. Les lèvres étaient livides et ses joues creuses et desséchées ressemblaient à celles d'un squelette. Ses longs cheveux gris pendaient en désordre, et un lambeau rouge et malpropre lui couvrait en partie la tête. Enfin c'était un objet fait pour inspirer l'horreur et le dégoût. C'était la célèbre sorcière Celestina dont les prédictions avaient acquis tant de célébrité. »

Celle des trois sœurs qui ressemble le plus à sa mère, c'est la vieille au chaleil, et c'est pourquoi je l'ai choisie pour grouper autour d'elle toute la famille. Elvida n'a de sa mère que l'aspect cadavérique, et les bras décharnés, et les cheveux blancs (ou gris) et flottants. Le bras d'Elvida est fait « De huesos y tendones », et le bras de sa cadette « de tendones y huesos » ; cette cadette montre, comme sa mère, le bras hors de la fenêtre, ce bras est armé d'une lampe, dont la clarté provoque dans les deux cas des jeux de lumière. Quant à la plus jeune des sœurs, elle a hérité de sa mère un lambeau d'étoffe rouge pour couvrir ses cheveux et la faculté de lire l'avenir dans les lignes de la main (R., IV, 168).

Où trouvons-nous cette Celestina? Dans *The Castilian* de Trueba, paru à Londres en 1829, l'année où Rivas commençait son *Moro* à Malte; d'ailleurs, le portrait d'Elvida ne figure qu'au chant VIII, écrit en France, où Rivas a pu lire la traduction française de Defauconpret, parue, elle aussi, en 1829. Le portrait de Celestina est à la page 68 du tome III de la traduction française; or, à la page 114 du tome I du texte anglais, Trueba, au cours du récit, fait passer un de ses personnages dans la Calle del Candilejo, et le chiffre 11 nous renvoie à la note 11 de la page 309, où Trueba résume l'anecdote du « Candil » d'après les *Anales de Sevilla* de Zúñiga, qui deviendront la source fondamentale du romance de Rivas : Trueba l'a mis sur la voie. Sous son influence, aussi, et comme il l'avait fait déjà dans *El Alcazar de Sevilla* (R., IV, 42-3), Rivas s'efforce de recréer l'atmosphère du passé, le cadre où se mouvaient ses personnages (*Id.*, pp. 9-11).

Nous retrouverons l'influence de Trueba dans le troisième des Romances consacrés à D. Pedro : EL FRATRICIDIO, dont le titre primitif était *El Castillo de Montiel*. Pourquoi trois romances sur le même personnage? Parce que D. Pedro rappelait à l'auteur sa chère Sevilla, parce que Rivas ne dédaigne pas de reprendre les mêmes sujets — souvent dans les mêmes termes —, peut-être encore parce que Trueba, dans sa préface à *The Castilian*, pense que cette époque est « une des plus frappantes et des plus romantiques séries d'incidents qu'offrent les annales d'un peuple » (p. V).

Le romance I s'inspire du chapitre VII de la 20^e année de la *Crónica de D. Pedro* par Pero López de Ayala, cité par M. Rivas Cherif. Le poète en tire deux lettres, mais le Beltrán Clauquin de Rivas n'oublie pas d'indiquer : « En siendo la medianoche — Pondré un luciente farol — Delante de la mi tienda — Y encima de mi pendón ». C'est que ce signal est commode et poétique à la fois, et qu'il a produit bon effet dans *Aliatar* (III, 2) : « con una linterna, desde el muro — Daremos la señal ».

Le château (rom. II) est décrit par Trueba (chap. IV, t. V de

la trad. fr.). Rivas l'imagine en ruines à l'époque où il écrit, et en profite pour placer quelques vers sur le pouvoir du temps et le néant de l'homme. Il décrit le château sinistre, effrayant, par une nuit très romantique : vent, pluie, grêle, ouragan. Cette tempête, Trueba l'a déchaînée avant Rivas, et pour tout ce qui suit, je le tiens pour l'inspirateur de notre poète. Il nous dit, au chap. iv déjà cité, que les troupes d'Enrique commencent un frugal repas assaisonné par la gaîté, il peint le champ de bataille parcouru par les maraudeurs. Ferrán et son écuyer Pimiento parlent des terribles légendes qui pèsent sur le château. Rivas ne copie pas son modèle, mais il retient la suggestion, se souvient en outre d'un autre passage du même roman (t. II, chap. i de la trad. fr. *L'Aventure*), où Trueba montre des soldats dans une ferme, allumant un grand feu « qui rembrunit encore leur physionomie », et faisant un repas abondant : Rivas rassemble en un tableau ces impressions éparses, et le voici qui montre les soldats de D. Pedro, réunis dans la cour du château autour d'un grand feu, rapportant des « agüeros » — « Y desastrosos anuncios » ; d'autres chantent, les moribonds geignent. Le tableau dépasse le talent de Trueba, mais celui-ci fut l'animateur ; les souvenirs de guerre de l'auteur, et son génie, ont fait le reste.

Trueba, au chap. vi, montre un homme endormi : *El dormido* est le titre du rom. III. Au début de ce romance, l'auteur semble se souvenir du phare de Malte :

Y no misero piloto — Que sobre escollos navega,
 Perdido el rumbo y el norte — En noche espantosa y negra,
 Ve al doblar una alta roca — Del faro amigo la estrella,
 Indicándole el abrigo — De seguro puerto cerca...

Puis, il nous fait assister aux cauchemars de D. Pedro. La source, sur ce point, dit M. Rivas Cherif, c'est Shakespeare, et son *Richard III*, acte V, scènes III et IV : dans la première scène, le roi est tourmenté en rêve par ses victimes, et éveillé par Ratcliff ; dans l'autre, le roi profère les célèbres paroles : « My Kingdom for a horse ». Ces mots, cités par Rivas en note, ne

laissent aucun doute sur la filiation du passage. — Je pense, au contraire, que Trueba, — lequel, d'ailleurs, avait lu Shakespeare, — reste encore ici le guide de Rivas. Dans Shakespeare, les ombres des victimes, les unes après les autres, apparaissent à Richard III. Dans Trueba et dans Rivas, un sujet du roi, entendant des plaintes, se dirige vers le point d'où elles partent, et découvre le roi, à la fois effrayant et lamentable, et qui parle. Dans Trueba, Ferran éveille le roi, « Señor, calmez-vous », celui-ci s'assied sur une lourde chaise, et raconte son rêve : « Je me suis laissé effrayer par un songe », dit-il ; il a vu des spectres gigantesques sortir de terre : ses victimes, et surtout Don Fadrique ; le bâtard s'emparait de son spectre. Chez Rivas, Men Rodríguez de Sanabria laisse le roi vivre son cauchemar sous nos yeux, et ce rêve prend une grande puissance tragique. Il l'éveille : « Mi Rey ! mi Señor ! » ; le roi s'assied dans un fauteuil. — Et l'exclamation de Shakespeare : Un cheval ? Elle est dans Trueba, en épigraphe au chapitre intitulé : *La Fuite*.

En résumé, il est certain que Trueba a lu *Richard III*, Rivas a peut-être lu Shakespeare, mais c'est Trueba qui lui a inspiré le cauchemar de D. Pedro, — cauchemar qui, par ailleurs, ne manque pas d'antécédents chez Rivas, et dont une ébauche se trouvait déjà dans le début du III^e rom. de *El Alcázar de Sevilla*.

Le romance IV est inspiré surtout par Ayala, d'où viennent la plupart des détails. La lampe qui éclaire à peine la tente (p. 59) vient peut-être de Trueba : « La tente n'était éclairée que par la faible lueur d'une lampe » ; de même le cri de joie final (p. 63) : « De funesto gozo — Retumbó en el campo un viva », et Trueba : « Les Français et les Aragonais se mirent à pousser des cris de triomphe ». Trueba dit aussi que les compagnons de D. Pedro avaient été déjà arrêtés par leurs adversaires : de là est peut-être venue à Rivas l'idée de faire arrêter, dès l'abord, l'unique compagnon qu'il donne au roi : nous ne nous intéressons plus qu'à trois personnages : les deux frères et Clauquín. Rivas a un accès de xénophobie (p. 62 : oh !

desgracia...) et c'est Claquín qu'il charge de renverser la position des deux frères, et de donner le dessus à Enrique; c'est aussi à Claquín que Trueba confie ce rôle dans le résumé historique qui précède les contes du cycle de D. Pedro, tandis que dans *The Castilian*, ce rôle est joué par le Comte de Rochebreton. Les paroles que profère Claquín : « Ni rey quito, ni rey pongo » semblent empruntées au romance 978 de Durán, où un page d'Enrique dit : « No quito rey ni pongo rey de mí ». Terminons sur une hypothèse : les mots « De su rey en lo más hondo — Del corazón, la corona — Busca Enrique... » (p. 63), ne sont-ils pas une réplique de cette phrase de l'*Aben-Humeya* de Martínez de la Rosa : « Ese es el camino del trono » ?

El Fratricidio a été lu à la séance du Liceo de Sevilla du 15 juin 1838. La Revista de Madrid publiait en 1839, daté du « 13 julio 1838 », un autre romance : LA BUENAVENTURA. Rivas a-t-il voulu donner un pendant aux *Recuerdos de un Grande Hombre* ? Déjà, le 9 avril 1815, J. Vargas y Ponce lui écrivait de Huelva : « Canta á Cortés, enlázate á su nombre... (B. A. E., t. LXVII, p. 607^b). Il peint en 1829, à Malte, un Hernán Cortés; je ne serais pas surpris que ce fût après une lecture de *The life of Hernán Cortés* écrite par Trueba avant 1830, puisqu'à cette date Trueba se dit *Author of* « *The life of Hernán Cortés* », etc... Je n'ai pu trouver cet ouvrage, et ne puis en faire état. Admettons, donc, avec M. Rivas Cherif, que la source principale, ici, est Gomara, qui contient, en fait, assez de détails pour stimuler et soutenir l'imagination du poète. Voyons quelques enjolivements rivesques.

Le rom. I débute par « Era en punto media noche », qui rappelle « Media noche era por filo » du Conde Claros (N° 362 de Durán) ou un romance du Cid (N° 869). El Conde Claros continue : « Los gallos querían cantar », et voici le 1^{er} vers du II^e romance de Rivas : « Diz que en cuanto el gallo canta... » L'auteur pense qu'Hernán Cortés, quoique « extremeño », ne peut manquer de « rondar la calle » en attendant de « pelar la pava » comme un pur andalou. — Le vers « Siendo poderoso el muerto... » (p. 160) n'est-il pas un souvenir des *Moce-*

dades del Cid : « Poderoso es el contrario... » ? Notons au passage un détail : encore que Rivas connaisse admirablement Sevilla, il loge Hernán Cortés dans une auberge de la Borcinería, quartier déjà mentionné dans *D. Alvaro* (I, 2) : comme s'il lui était plus aisé de se rappeler ce qu'il a lu — ou écrit — que d'imaginer du nouveau. — Les conseils de D. Martín à Hernán rappellent — par le ton, sinon par les mots — les conseils de Crespo à son fils dans *El Alcade de Zalamea*. — La description des quais de Sevilla est de la même plume qui décrivait, un an plus tôt, l'aspect de Córdoba où se préparait « La conquista de Granada » : des mots ! des mots ! groupés selon le double procédé de l'accumulation et du parallélisme. — La discuse de bonne aventure est, physiquement, parente d'Elvida et de la vieille au chaleil ; par son métier, elle se rapproche de la Celestina de Trueba, de la Preciosilla de *D. Alvaro*, et, par celle-ci, de la *Gitanilla* de Cervantes. Bien que nous soyons sortis du cycle de D. Pedro, il y a des gens, comme cette vieille, à qui « Le crujen — Los huesos y las canillas... » (p. 169) !

EL SOLEMNE DESENGAÑO. — Le romance est daté de « Sevilla, 20 de abril de 1839 ». C'est l'un des plus longs du recueil. La source en est, évidemment, la *Vida del Grande San Francisco de Borja* par le Cardinal Alvaro de Cienfuegos, dont M. Rivas Cherif cite les passages essentiels ; ceux-ci révèlent une utilisation constante du modèle par le poète. Mais le point de départ et la conception romanesque du sujet doivent être cherchés ailleurs.

En 1837, le « *Semanario pintoresco español* » publiait une fantaisie en prose intitulée *El marqués de Lombay*, divisée en six petits chapitres, et signée R[oca] de T[ogores] : c'est le marquis de Molins, ami intime de Rivas. Molins a tiré sa matière d'Alvaro de Cienfuegos, mais il y a introduit des variantes romanesques : il montre son héros amoureux de l'Impératrice ; il imagine une conversation entre Isabel et Lombay au cours d'une partie de chasse, et situe là les détails sur Garcilaso ; il décrit les tourments de Lombay, qui ne peut plus

prier avec ferveur ; il raconte la mort de l'Impératrice, la tris-tesse de l'Empereur et de Lombay, la cérémonie de Granada, Lombay criant à la porte de la Cathédrale : « ¡Abrid á la reina ! — El prelado dijo : ¿Donde está? Mostrádmela. — Y abrieron la puertecilla del ataud ». Molins conclut en rappelant la cano-nisation de Lombay, et il ajoute : « El joven duque de Osuna lleva su título y es su descendiente ».

Or, *El solemne desengaño* est dédié au duc d'Osuna, et nous avons vu que Rivas pouvait le considérer comme un parent ; d'où, l'intérêt qu'il porte à San Francisco de Borja, et le point de départ du romance ; Molins lui donne le schéma et l'oriente vers Alvaro de Cienfuegos, lequel fournit la trame et bien des ornements : car cette *Vida* a une certaine tenue littéraire. Est-ce pour ne pas se donner l'air de copier son modèle que Rivas délaie en un quatrain « No más abrazar el alma... » la formule bien connue du serment « nunca más servir á señor que se me pueda morir » ? Il le suit pourtant de bien près dans toute cette scène macabre : l'évocation de la beauté défunte, la descrip-tion de l'actuelle pourriture, le « terror pánico » se trouvent dans la *Vida*, mais avec une force d'expression supérieure à celle de Rivas : « aquel bellissimo semblante, un tiempo tan apa-cible, que presumía hacer hermosa aun á la misma muerte », cela vaut bien les formules fanées de Rivas : « Aquel rostro — De rosa y cándida nieve, — Aquella divina boca — De perlas y de claveles... », et le vers suivant, si banal : « Aquellos ojos de fuego... » ne peut lutter avec ceci : « Los ojos donde se ha-bía recogido la alegría toda y que vestían de esperanzas á Es-paña... »

BAILÉN. — Publiée par la « Revista de Madrid » sous le titre de *Bailén. Poesía*, cette pièce semble avoir été qualifiée de Ro-mance au moment où il a constitué son recueil ; elle y re-présentait un chaînon important de l'histoire espagnole : la guerre de l'Indépendance. Voilà pourquoi Cueto¹ disait que le ton monte souvent jusqu'au lyrisme de l'ode ; Juan

1. *Discurso necrológico...*, pp. 63-68.

Valera¹ trouve que le sujet entre mal dans le cadre du « romancero ». En fait, si la versification est d'un romance — sauf quelques strophes d'un mètre plus lyrique dans le romance III, — si certains procédés de développement par énumérations et parallélisme rapprochent cette pièce des *Recuerdos de un Grande Hombre* ou de *La Buena Ventura*, par exemple, on peut dire que, par contre, le ton, la phraséologie, les accessoires et même les oripeaux évoquent les mêmes caractéristiques des poésies patriotiques de l'auteur. A cet égard, le mélange de matériaux de toute provenance que l'on relève dans cette pièce est, à la fois, des plus savoureux et des plus instructifs.

M. Rivas Cherif cite une inscription de la Puerta de Jerez, à Sevilla, qui a fourni les deux premiers quatrains. Le parallélisme et l'énumération sévissent dans le rom. I. — Un cavalier approche de Sevilla; évidemment, ce qui denote le voisinage de la ville, pour lui comme pour le Vargas de la *Vuelta deseada*, ce sont « los caños de Carmona... » — On crie : « Guerra y muerte » comme dans les odes écrites en 1812-1814. Le temps n'a pas modifié l'image que le poète s'est créée de Napoléon, mais il a lu Lamartine, comme le note M. Rivas Cherif; il s'en souvient, et l'« esprit mystérieux, mortel, ange ou démon » devient « Un prodigioso compuesto — De ángel, de hombre y de demonio... » Voici le « Pirene fragoso », l'« armígero alboroto », les « belígeros caballos », le « regio Manzanares » les « atronadores bronces » de l'imberbe poète, et même cette duplicité napoléonienne qui « Vistió de oliva las armas » et qui « La oliva tornó en abrojos » ! Le vent est « ronco », Dieu « omnipotente » ou « tres veces santo », il réside sur « el trono del Eterno », comme par le passé ! Nous revoyons les rives des mêmes fleuves : « Del Vístula y del Danubio, — Del Mosa, del Rin y del Arno » ! Ajoutons à cela des éclats de rires romantiques, je veux dire infernaux : « carcajadas de infierno » et une chanson où transparaît le rythme de l'hymne de Riego... Il semble que le seul fait de prendre

1. Dans son article de l'*Ateneo*, p. 120.

la plume et d'écrire le titre ait ébranlé les circonvolutions cérébrales où se trouvaient conservés les oripeaux des odes patriotiques et ravivé de subconscientes réminiscences.

Quant au point de départ, je n'ai pu rien découvrir de précis à ce sujet. L'Excmo. Sr. D. Francisco Javier Castaños reprocha-t-il amicalement à l'auteur d'avoir négligé, dans ses chants, cette page glorieuse de l'histoire nationale ? On pourrait le croire en constatant que la poésie lui est dédiée.

« ROMANCES HISTÓRICOS » DE DATE INCERTAINE OU INCONNUE. —

Pour deux d'entre eux nous avons une seule date : au cours de l'examen rapide que j'ai pu faire des papiers de Rivas chez M. Anduaga, j'ai trouvé plusieurs fragments de romances et une date : « Sevilla, 20 de Julio de 1839 ». Ces fragments de romances appartenaient les uns à *Una noche de Madrid en 1578*, les autres à *La batalla de Pavía*. Si nous envisageons ensemble le problème de leur chronologie et celui de leur genèse, peut-être cette dualité de préoccupations, loin de nuire à la solution cherchée, pourra-t-elle aider à la trouver.

En effet, si l'on peut admettre qu'un romance de Rivas, publié dans une revue de l'époque, redonne de l'actualité au sujet qu'il traite et provoque, dans cette revue ou ailleurs, un certain nombre de productions sur le même sujet, ne peut-on admettre, en revanche, que la mise à l'ordre du jour d'un sujet dans la presse du temps a pu marquer chez Rivas le début de la création artistique ? Pour ma part, lorsque je vois Molins publier dans « El Panorama » de 1839 (p. 279) un romance intitulé *Ambas á dos*, avec, pour sous-titres : *Las Cañas, El Sarao*, je pense que Molins s'est souvenu du *Conde de Villamediana*. Prenons un autre cas : Rivas écrit en 1837, à Gibraltar les *Recuerdos de un Grande Hombre*. Or, « El Liceo artístico español » de 1838 publie aux pp. 111-114 les *Recuerdos de Cristóbal Colón*, dédiés à Isabel II par un auteur inconnu. La même année, le « Semanario pintoresco español » publie (p. 517) la traduction d'une Ballade allemande de Luisa Bracmann, qui chante, elle aussi, la fin du voyage du Colón. Si Luisa Brac-

mann ne doit à Rivas que d'être *actuelle*, il semble bien que l'anonyme auteur des *Recuerdos de Cristóbal Colón* lui doive quelque chose; dans ce cas, il aurait lu en manuscrit les *Recuerdos*, ou en aurait entendu parler. De même, après les deux romances composés par Rivas — et publiés ou lus en public — sur le roi D. Pedro, on trouve des articles sur ce même roi dans « El Panorama » de février 1839, dans le « Semanario pintoresco » de 1841, pour ne pas sortir de la presse du temps. — Par contre, *El Solemne Desengaño* a été, nous l'avons vu, suggéré par une fantaisie de Molins.

Si nous admettions que la date du 20 juillet 1839 que j'ai relevée sur une feuille manuscrite de Rivas s'applique à *Una Noche de Madrid en 1578* et non à *La victoria de Pavía*, nous pourrions raisonner ainsi pour fixer la genèse — et la chronologie — de ces deux romances :

En octobre 1837, on joue à Madrid *Antonio Pérez y Felipe II*, drame de J. Muñoz Maldonado; la presse s'en occupe, « El Español » en parle, « No me olvides » publie, dans son n° 25, du 22 octobre, un portrait d'Antonio Pérez, d'après Le Titien. Le « Semanario pintoresco » publie sur Pérez deux articles anonymes (n°s 97, p. 448, et 98, p. 456) où l'on voit Pérez recevoir l'ordre de tuer Escobedo. Quoi d'étonnant à ce que Rivas consacre à Pérez en juillet 1839, un romance qui représentera l'époque de Felipe II dans le recueil projeté? D'autant mieux que Trueba lui a consacré un conte de son *Espagne romantique*, et que Pérez évoque Lanuza et la Princesse d'Eboli.

Lecteur des revues de son temps, notre poète a dû remarquer dans « El Panorama » du 15 août 1839, pp. 101-105, dans la section *Bella literatura* et sous le titre *La bala de oro*, une fantaisie romanesque et en prose sur un épisode de la Bataille de Pavie. Peu après, la même revue (pp. 233-5) publiait un résumé historique de la captivité de François I^{er} : *Francisco I^{er}, Rey de Francia, preso en Madrid*. Enfin, à la p. 279 de la même revue, et de la même année, figurait le romance *Ambas á dos* du marquis de Molins, qui montre le roi de France prisonnier débarquant à Valencia et assistant à une soirée (« sarao ») chez

le Comendador de Cúllar. Il est difficile d'admettre que la *Victoria de Pavía*, en la supposant achevée le 20 juillet, ait déterminé la publication dans « El Panorama » de trois morceaux dont François I^{er} est le héros et dont le premier paru serait imprimé avant le 15 août; mais si l'on réserve à *Una noche de Madrid en 1578* la date de 1839, on peut admettre que l'idée de *La Victoria de Pavía* a été suggérée par les morceaux précités de « El Panorama ». Rivas a été d'autant plus aisément accessible à cette suggestion que François I^{er} évoquait cette journée de l'année 1808 où il accompagnait l'épée du roi de France réclamée par Murat; ce souvenir lui fournit l'idée du romance V. Enfin, n'oublions pas de noter que le poème est dédié au Marquis de Molins. — Coïncidence étrange : « La Mariposa », à la p. 84 du t. I (20 juill. 1839), publie une biographie de Bayard, « El Panorama » de 1840, p. 58, publie une gravure représentant *El castillo de Bayard*, et à la p. 84 (n° du 6 fév. 1840) *El Caballero Bayard* qui est une biographie. Comme Rivas n'avait, avant ces dates, publié, que je sache, aucun romance sur Bayard ou François I^{er}, il faut bien admettre que ces diverses publications ont déterminé chez lui la création des œuvres consacrées à ce cycle des guerres d'Italie. Autre détail troublant : « La Mariposa » du jeudi 14 mai 1840 dit qu'on a représenté au Liceo le 7 *El Pastelero de Madrigal*, où figure le pseudo-roi Sébastián.

Ces coïncidences m'amènent à émettre l'hypothèse que ces diverses publications des revues du temps ont déterminé Rivas à écrire : 1^o Vers la fin de 1839 ou au début de 1840, les trois romances *La Batalla de Pavía*, *La Muerte de un caballero*, *Amor, honor y valor*, 2^o entre le 28 septembre et le 28 octobre 1840, la comedia *Solaces de un prisionero ó tres noches en Madrid*, 3^o la comedia *El Crisol de la Lealtad*, dont on paraît la représentation au Príncipe en avril 1842.

Laissons de côté les comedias et occupons-nous des romances : *UNA NOCHE DE MADRID EN 1578*. M. Rivas Cherif ne donne pas la source écrite de cette poésie. Les notes éclairent quelques points seulement. Les fantaisies littéraires du « Semanario pin-

toresco », celle de Trueba dans l'*Espagne romantique* sont semées de multiples incidents. Un détail pourrait provenir des articles anonymes du « *Semanario...* » de 1838 : on y voit Pérez recevoir de Felipe II l'ordre écrit de tuer Escobedo ; or, le Pérez de notre poète insiste (p. 307) pour avoir un ordre écrit. Par ailleurs, rien de plus simple que cette poésie. Pas de récit, l'action est suggérée mystérieusement, comme pour l'assassinat de Villamediana ; les suites du meurtre sont très sobrement indiquées ; bref, des tableaux, s'achevant sur une pointe irrévérencieuse qui détonne et rappelle la fin du romance I de *Don Alvaro de Luna*. Comme facture, du parallélisme et de l'énumération, qui rapprochent ce romance des *Recuerdos de un grande hombre*, de *La Buena Ventura*, et de quelques autres poésies postérieures au séjour à Gibraltar en 1837.

ROMANCES DU CYCLE DES GUERRES D'ITALIE. — De ces trois romances, lequel fut écrit d'abord ? Je l'ignore, et vais les examiner dans l'ordre chronologique des faits.

A) LA MUERTE DE UN CABALLERO. — Pour ce romance très court, Rivas a peut-être lu l'*Histoire de Bayart* que cite M. Rivas-Cherif, mais qui fournit peu de traits au poète ; celui-ci puise dans sa riche mémoire. Le cheval de Bayard reste « morcillo », mais il cesse d'être « cordobés » pour devenir « normando ». Le harnais éclipse le soleil, comme celui des cavaliers de N. F. de Moratín. Le parallélisme de l'expression est très sensible dans la 1^{re} partie du romance.

B) AMOR, HONOR Y VALOR. — Ces mots évoquent le titre — sans plus — d'un romance de ce même Moratín : *Amor y honor* et, mieux encore, celui d'une comedia de Calderón (*Amor, honor y poder*), dont le poète, à cette époque, devait lire et relire les œuvres. Mais Rivas a pris sa matière dans Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, livre XII, que M. Rivas-Cherif cite avec à-propos. Quelle splendide matière notre poète trouvait là ! Il n'y avait pas seulement une histoire d'amour, il y avait aussi et surtout ce superbe défilé de troupes qui, dans Sandoval même, produit

un si bel effet. Rivas s'en donne à cœur joie, sans quitter son modèle d'un pas. Il ne s'interdit pourtant pas les réminiscences : par exemple, il nous présente le marquis de Pescara avec les mots qui lui avaient déjà servi dans la *Muerte de un caballero*.

1° Aquel hijo predilecto	2° ...el Marqués de Pescara,
De la victoria en Italia.	Hijo ilustre y predilecto
Marqués de Pescara excelso.	Del valor y la victoria...

Le cheval « ruano » du vice-roi, ses armes ornées d'or et d'argent, son panache jaune et rouge, mille autres détails encore sont de Sandoval. Souvent, le poète brode : ainsi, pour ne prendre qu'un détail, Sandoval donne au Marquis un « caballo castaño obscuro », Rivas garde la couleur, ajoute un peu d'écume, et nous avons un cheval dans le goût du *Paso honroso*, du *Moro Expósito*, du *Conde de Villamediana* :

En un pisador castaño — Que con la espuma del freno,
Esçarcha en copos de plata — Los azules paramentos.

Mais, amoureux de la variété jusque dans son écurie, il ne souffre pas que le marquis de Civitá-Santangel monte, lui aussi, un « caballo castaño obscuro », et il lui prête complaisamment le « cuartago » que Sandoval avait destiné à D^e Teresa... — Je ne sais pourquoi le capitaine Papacoda, de Sandoval, est devenu, chez Rivas, « el capitán Papacodo ». Le « lanzón con pendoncillo » de la page 191 provient peut-être de Moratín (cf. le *Paso*).

C) LA VICTORIA DE PAVIA. — De ce romance, on pourrait dire comme de certains chapitres de romans, qu'il est « la suite du précédent ». Même source : Sandoval, livre XII ; mêmes personnages, mêmes procédés d'imitation, mêmes fioritures. Il arrive au poète d'affaiblir et d'affadir Sandoval, comme il avait fait pour Alvaro de Cienfuegos. Pescara disait à ses hommes : « ¡Ea, mis leones de España, que hoy es día de matar la hambre que de honra siempre tuvisteis ». Rivas lui prête (p. 209) deux quatrains assez plats. — La balle qui frappe

le cheval de François I^{er} est aussi aveugle et aussi sifflante que celle qui a frappé Bayard :

Una silbadora bala		Pues que silbadora bala,
De obscuro arcabuz partiendo (p. 177)		De ignoto arcabuz partiendo (p. 218)

Le IV^e romance est consacré à l'arquebusier Roldán, compatriote de l'auteur, et à sa balle en or. — Le V^e romance est rempli de souvenirs biographiques.

UN EMBAJADOR ESPAÑOL et UN CASTELLANO LEAL se rattachent au cycle des guerres d'Italie ; le premier, sous Charles VIII, le second sous Carlos V ; ce dernier est une sorte d'épilogue, relié au cycle par la personnalité du duc de Bourbon ; tous deux sont imprégnés d'une même spiritualité espagnole : loyauté, noblesse, fierté.

M. Rivas-Cherif a cité la source de *Un embajador español* : ce sont les chapitres cxxxvii et cxxxix de la *Crónica de los Reyes Católicos* du « Cura de los Palacios ». Mais le poète trouve que Fonseca a tort de s'incliner devant le roi à la fin du romance ; aussi le montre-t-il qui

Tiró los rotos pedazos — Del rey de Francia á los pies,
Y calándose el sombrero — Sin hacer yenia se fué.

Le beau romance *Un castellano leal*, absurdement prosifié dans « El Pasatiempo » du 16 octobre 1842, est supérieur aux quatre autres du cycle des guerres d'Italie ; s'il est de la même époque, l'auteur le conçut en un moment d'heureuse inspiration. M. Rivas-Cherif a montré que le poète avait arbitrairement attribué à Benavente une attitude que le comte de Cedillo lui refuse. Mais Rivas avait lu dans Sandoval l'anecdote de Benavente refusant la Toison d'Or parce qu'elle est d'origine étrangère, et il ne lui déplaisait pas non plus d'incarner le loyalisme castillan en un parent des Quiñones, c'est-à-dire des Rivas. Dans le détail, peu à signaler : le vers « Más limpio que lo está el sol » peut être rapproché de celui de *La Buena Ventura* : « [el honor] Ha de estar, como el sol, limpio » ; mais, lequel est antérieur à l'autre ? — On sait que le romance II

décrit avec exactitude le portrait de Carlos V par Le Titien, du Musée du Prado. — Le « sillon de respaldo » (p. 239) rappelle *Una antigualla de Sevilla* (p. 8) et le romance 736 de Durán, et le vers « Pensativo está el monarca... » (p. 244), évoque « Pensativo estaba el Cid » du romance 727.

Si nous voulons, maintenant, avoir une vue synthétique de la genèse des *Romances históricas*, considérons le recueil dans son ensemble et les romances en particulier. Les 18 morceaux ont été écrits en ordre dispersé. Ni la chronologie de leur composition, ni le choix des sujets n'indiquent un plan préconçu. L'esprit de Rivas est tourné vers les romances de diverses manières, dès son entrée dans la période d'émigration. Les revues espagnoles de Londres, en 1823-25, accordent à ce genre une attention significative. A Malte, J. H. Frere continue à donner à Rivas l'impression que les étrangers apprécient fort cette branche de la littérature espagnole ; lui-même a traduit en anglais des romances¹. Pourtant, je ne crois pas que Rivas ait écrit de romance à Malte. En France, il a trouvé le même engouement pour ce genre de poésie, fort apprécié dès les premiers temps du romantisme, ainsi qu'en témoignent les *Romances historiques* d'Abel Hugo².

Les romances de Moratín et de Ginés Pérez de Hita, la *Dª Elvira* de Meléndez, l'éloge de cette littérature par Meléndez dans le prologue daté de Nîmes et connu de Rivas, certainement, tout cela a pu contribuer à créer en lui le désir de s'essayer dans ce genre. Mais je crois que le fait décisif fut la lecture de l'*Espagne romantique* de Trueba. Celui-ci s'était arrêté à 1700, tout en reconnaissant que la matière ne faisait pas défaut après cette date, et il citait Zaragoza et Gerona comme dignes d'être chantées. Or, il semble bien que les premiers

1. Cf. D. Erasmo Buceta, dans « Revue Hispanique », tome LXII, n° 142, décembre 1924 (paru à la fin de 1925 ou au début de 1926), sous le titre : *Traducciones inglesas de romances en el primer tercio del siglo XIX. Notas acerca de la difusion del hispanismo en la Gran Bretaña y en los Estados Unidos* (pp. 459-554. — Pour J. H. Frere, voir pp. 467-476).

2. Cf. E. Martinenche, *L'Espagne et le Romantisme français*, pp. 57 sq.

romances que Rivas ait écrits soient précisément ceux qui traitent des sujets plus rapprochés de nous, comme si sa première pensée avait été de continuer Trueba; ces essais lui paraissant réussis, il aurait persisté à cultiver le genre sans se croire obligé d'éviter toute coïncidence avec l'œuvre du santandérin, bien au contraire!

Il ne l'imite pourtant pas sur un point important : cette œuvre lui offrait un plan très méthodique, systématique, fortement conçu. Des légendes, des contes, classés selon la date des faits qui y sont mentionnés, sont encadrés de résumés historiques et donnent au livre une ordonnance pédagogique. Rien de semblable chez Rivas, du moins au début, ainsi que le montre l'ordre dans lequel il compose ses romances. Après les cinq publiés avec le *Moro* en 1834, il n'en compose que deux en 1837, trois en 1838, et les huit autres en 1839 et 1840, probablement. La hâte avec laquelle il intensifie la production en ces deux dernières années semble indiquer chez lui le désir, à cette date, de compléter le recueil. Peut-être était-il stimulé par la proximité de la publication des *Leyendas españolas* de J. J. de Mora (1840) et des *Cantos del Trovador* de Zorrilla (1841)? Mais l'équilibre manque entre les différentes époques de l'histoire d'Espagne. Il y a des lacunes et des exubérances : rien sur les origines jusqu'à D. Pedro, rien sur l'Invincible Armada, sur les Flandres, trop sur D. Pedro et les guerres d'Italie.

Ce déséquilibre s'explique non seulement par l'absence de plan préconçu, mais encore par certaines lois qui régissent la création artistique chez Rivas. Le hasard d'une lecture explique la genèse d'une œuvre, comme *Don Alvaro de Luna*, la généalogie et le blason déterminent le choix de certains héros et le caractère qui leur est prêté; enfin il faut compter sur la persistance, avec, parfois, une force obsessionnelle, du sujet ou du thème traité, dans le subconscient du poète.

Quant à la genèse livresque, aux sources écrites et à leur utilisation, l'examen de chaque romance nous a fait assister, en général, au processus suivant : une source unique fournit le sujet essentiel, sans que l'auteur se préoccupe d'une docu-

mentation moins sommaire ; à cette source, il puise plus ou moins, plutôt plus que moins, et avec prédilection les détails qui conviennent à son tempérament poétique. Autour du motif ainsi obtenu, il brode des fleurs à la fois éclatantes et monotones, sans hésiter ni à reprendre les mêmes espèces, ni à reproduire celles d'autrui, ni surtout à se reproduire lui-même avec une sorte d'inconsciente candeur.

CHAPITRE XI

LES SOURCES ÉCRITES : APRÈS LES CHEFS-D'ŒUVRE

Théâtre, Légendes et Poésies.

L'étude des écrits postérieurs aux chefs-d'œuvre nous intéresse moins que celle des écrits antérieurs; ceux-ci, quelle qu'en soit la valeur intrinsèque, peuvent nous donner la clef des chefs-d'œuvre; ceux-là ne doivent nous arrêter que dans la mesure où leur examen confirme ou infirme les conclusions déjà formulées. Nous allons donc passer en revue rapidement le théâtre postérieur à *Don Alvaro*, les trois légendes et les poésies lyriques d'après l'exil.

I. — LE THÉÂTRE.

En 1840, Rivas donne à l'imprimeur ses *Romances*, mais ne s'estime pas en droit de se reposer. Entre le 18 septembre et le 28 octobre, il écrit *SOLACES DE UN PRISIONERO Ó TRES NOCHES EN MADRID*. Il l'annonce comme une « Comedia en tres jornadas » et l'on attend une pièce dans le goût de celles de Lope ou de Calderón. La liste des personnages confirme cette impression première : il y a deux *galanes*, deux *damas*, un *barba*, deux *viejos*, une *dueña*, un *gracioso*, un *lacayo*, dont le nom de Tomate pourrait bien avoir été suggéré par celui de l'écuyer Pimiento de *The Castilian*. L'illusion persiste si nous lisons la première indication scénique : « El teatro representa una calle de Madrid de noche, y salen embozados... » Suivons l'auteur et notons les traits de comedia et quelques autres détails.

Un valet tutoie le roi son maître; celui-ci a bâtonné des musiciens; son valet lui reproche de trop courir le guilledou et lui prédit un châtiment : tel le Catalinón du *Burlador de Sevilla*; il plaisante en bon « gracioso » qu'il est : « La luz importuna

apago — Y luego después veremos » dit le roi ; et Pierres de répondre : « Después que apagues la luz — ¿ Qué, señor, hemos de ver ? » ; il est couard. — Le décor change à chaque scène, ou presque. — L'empereur Carlos V monologue en un sonnet, pour obéir au précepte lopesque. Cet empereur voyant apparaître Elvira, n'hésite pas à paraphraser à son intention le vieux thème de « la beauté dont la présence change la nuit en jour... ». Le dialogue des deux maîtres est parodié — en quels termes ! — par les deux serviteurs. — Au passage (p. 42) notons dans un discours de François I^{er}, un « en aquel campo perdí — Todo, pero la honra no » qui ressemble fort au « Madame, tout est perdu, fors l'honneur » que l'histoire a enregistré.

Après avoir lu ce premier acte, noté ces détails — et aussi les mètres employés — on a l'impression très nette d'un pastiche ; la manière est celle de la comedia du siècle d'or. Le point de départ, nous l'avons vu, est celui des romances du cycle des guerres d'Italie ; et Rivas se souvient des lectures de Sandoval qu'il fit pour ses Romances ; c'est pourquoi l'empereur cite (p. 48) les noms de Pescara, Alarcón, del Vasto, Juan de Urbina, Leiva, etc...

Par ailleurs, M. E. A. Peers¹, lisant cette pièce, pense à *Cromwell*, à *Ruy Blas* et à *La dama Duende* de Calderón. Pour ma part, je lui trouve un air d'*Hernani*, avec ce souverain qui veut se faire aimer incognito, et qui a un rival ; et aussi quelque chose — la fantaisie ? l'illusion ? — du *Songe d'une nuit d'été*. Je pense encore au *Burlador de Sevilla*, quand je lis (p. 125) : « El que espera desespera² », et que Doña Elvira s'écrie, à peu près comme Tisbe : « Oh, cuanto mejor estabas, — Cuando libre y desdénosa — De los amores burlabas, — Y tan alegre y hermosa — Á todo hombre despreciabas ! » Le Marramaquiz de la page 129 évoque Lope et sa *Gatomaquia*. Je pense encore à Lope et à ses comedias de « Comendadores » lorsque je vois

1. *A critical study*, p. 531.

2. Ce vers se trouve aussi dans d'autres œuvres, et, notamment, dans *A buen juez mejor testigo*, de Zorrilla, dont je signalerai d'autres reminiscences.

l'Empereur relever le Commandeur en lui disant (p. 164) : « Alzad, buen Comendador. — De Calatrava clavero — Os nombro, que premiar quiero — Tanta nobleza y valor. » Leonor se retire au couvent, comme il convient au dénouement d'une comedia qui ne finit ni par un mariage, ni par un meurtre.

Nous pouvons conclure, semble-t-il : Rivas renouvelle sa manière par l'imitation étroite d'un modèle nouveau. De multiples réminiscences assaillent sa plume au cours de la composition et passent dans le texte.

LA MORISCA DE ALAJUAR est aussi une « comedia en tres jornadas ». Corbacho en est le *gracioso*. L'*Aben-Humeya* de Martínez de la Rosa n'est pas étranger, sans doute, à la genèse de ce drame mauresque et sanglant, où, par ailleurs, Rivas trouvait une occasion de présenter — après *Aliatar*, *Malek-Adhel*, *Florinda* et le *Moro* — un nouveau conflit de deux civilisations : la chrétienne et l'arabe. La facture est celle des drames lopesques ou caldéroniens.

Voici quelques curieuses réminiscences : « Cuando ¡ay de mí! se marchó — De esa Flandes á la guerra. — Antes de un año á esta tierra — Volver amante juró. (R., VII, 174) : cf. *A buen juez mejor testigo*, de Zorrilla. Et Rivas se souvenant du Diego Martínez de son ami, qui « de Flandes no volvía », écrit ensuite : « De los que se van, dejando — En España empeños locos. — A esa Flandes, vuelven pocos ». — Page 175 : María n'est pas musulmane, mais chrétienne ; c'est une esclave, Felisa, qui l'a élevée ainsi ; et nous nous rappelons l'esclave qui initie au christianisme la Kerima du *Moro* ; nous nous rappelons *El Cautivo* de Cervantes : « Cuando yo era niña, tenía mi padre una esclava, la cual en mi lengua me mostró la zala cristianesca, y me dijo muchas cosas de Lela Marién. » Et, de nos jours encore, c'est l'esclave Ahmès qui initie à la religion chrétienne la Thaïs d'Anatole France. — Page 176 : « ... la insignia que campea — Roja en su pecho español... » évoque encore les pièces de « Comendadores » de Lope. — Page 188 : Comme un fin laquais de Lope s'exprime Corbacho : « tornando los arroyuelos — En espumoso carmín, — Y las hierbas

de esmeralda — En corales ó en rubís. » — La scène II, page 192, rappelle des scènes d'assemblées de *Lanuza* et d'*Arias Gonzalo*. — On trouve encore, page 207, un « Abrumado de cadenas » ! — Pages 209, 210, 213, 223 : cris divers « Venganza y guerra, guerra y venganza, venganza ó muerte, etc. » Cf. Odes patriotiques de Rivas. — Page 230 : María pense à entrer au cloître, comme la Leonor des *Solaces* et celle de *Don Alvaro*. — Page 257 : « Mal haya, amén, el momento... » serait-il un souvenir du *Peribáñez* de Lope, pièce de « comendadores (Ac. II, sc. 16) ?

— Page 273 : Ces soldats qui escortent les prisonnières, brutaux et lubriques, me semblent proches parents de ceux qu'immortalise *El Alcalde de Zalamea* de Calderón ; et le capitaine García, qui veut faire violence à María, s'il a moins de succès que le capitaine qui déshonore Inès, a les mêmes instincts que lui. — Le vers : « Si hoy empuño la bengala » (p. 309) fait, lui aussi, penser à *El Alcalde de Zalamea*.

Le dénouement mérite une mention à part. En substance, son pathétique réside en ceci : un père reconnaît son enfant dans un accusé que sa charge l'obligeait à châtier. Dans *La Gitanilla*, c'est le corregidor Acevedo et sa fille Preciosa ; dans *El Delincuente honrado*, de Jovellanos, Justo et son fils Torcuato ; dans *La conjuración de Venecia*, Morosini et son fils Rugiero ; dans la *Morisca de Alajuar*, la reconnaissance est double et le dénouement heureux : le comte de Salazar et le marquis de Caracena ont à sévir contre deux condamnés, qui sont l'un le fils du comte et l'autre la fille du marquis. Pour María, c'est Felisa qui la fait reconnaître de son père, comme la vieille Gitane de Cervantes fait reconnaître Preciosa du corregidor ; dans les deux cas, un parchemin est le signe de reconnaissance. Mais Rivas y ajoute une « croix », dont on ne sait si elle est *de-sa-mère*, comme celles mises à la mode par Ducange, ou *de-son-père*, comme celle de Reynal dans *El Duque de Aquitania*. La *Morisca de Alajuar* finit, du reste, comme *El Duque de Aquitania*, et *Malek-Adhel*, par une sentence morale frappée au bon coin et semblable à celle du *Delincuente honrado* : « Demos gracia á la inefable Providencia, que nunca aban-

dona á los virtuosos, ni se olvida de los inocentes oprimidos ». Le Commandeur de Rivas s'écrie de même : « A la inocencia — Siempre ampara la clemencia — Del Dios santo omnipotente ».

EL CRISOL DE LA LEALTAD. — M. E. A. Peers indique très sommairement les sources possibles de cette pièce¹. La question est complexe. Rivas a certainement connu *La Crueldad por el honor*, d'Alarcón, et peut-être le texte de Mariana (liv. XI, chap. ix); mais il a connu aussi l'histoire du Pâtissier de Madrigal, Gabriel de Espinosa : Le 7 mai 1840, on jouait au Liceo de Madrid la comedia de Cañizares, *El Pastelero de Madrigal*. Patricio de la Escosura avait publié, en 1835, chez Repulés, en 4 volumes, *Ni Rey, ni Roque*, roman, sur le même sujet. Ce n'est pas ce sujet que traite Rivas; mais à l'histoire d'Espinosa il emprunte le rôle du prêtre Fray Miguel de los Santos, animateur de l'imposture, et le fait tenir dans sa pièce par Mauricio. Il n'y a rien de tel dans la *La Crueldad por el honor*.

Cette pièce-ci est pourtant, avec Mariana (B. A. E., t. XXX, p. 317), la principale source de notre auteur. L'historien dit que l'imposteur parut en scène vingt-huit ans après la bataille de Fraga (sept. 1134); cela donne la date de fin 1162 pour l'action; et Rivas, qui indique celle de 1163, semble avoir fait ce calcul préalable. A Mariana aussi il emprunte les éléments du discours de Don Lope (R., VII, 355 et 359); il y parle de « 300 lances » au lieu des 500 de l'historien.

Alarcón a fourni mille détails aisés à reconnaître, malgré des différences nombreuses : le nom d'Azagra, appliqué par Rivas à l'imposteur et à son fils; l'anneau dont l'imposteur se sert pour se faire reconnaître; le costume de pèlerin sous lequel il se cache; l'abandon de la Reine par les nobles qui se rallient au pseudo Alfonso².

1. *A critical study*, p. 534, n° 1. Cueto dans son feuilleton de l'« Heraldo » du 24 juin 1843, avait déjà indiqué ces mêmes sources, sans insister.

2. Le mouvement de cette scène chez Rivas (pp. 382 sq.) et chez Alarcón (B. A. E., t. XX, pp. 455^{bc} et 456) est tout à fait le même : la reine prononce dans les deux cas des discours analogues; les grands lui répondent par les mêmes raisons; seuls, Don Pedro chez Rivas, Sancho Aulaga chez Alarcón, jurent de défendre sa cause.

Le mot *lealtad* revient souvent dans Alarcón au cours de l'acte II, et il est passé dans le titre de Rivas. Si Berrío paraît grossier, Zaratán l'est infiniment plus; il aime le vin comme Berrío, et parle (p. 464^b) d'une « *bota* — de una olorosa candiota »; ce vin devait être drogué, parce qu'il lui a occasionné un grand dérangement intestinal; de là, sans doute, l'idée de faire empoisonner un vin que Berrío boirait s'il ne cassait la bouteille.

Certes, Rivas a simplifié l'intrigue d'Alarcón; il a substitué une intrigue d'amour à un drame de vengeance, mais il doit beaucoup à son prédécesseur. Par ailleurs, au cours de la pièce, nous trouvons bien des traits d'origines diverses : L'exposition est amorcée par le dialogue d'un aubergiste et de sa femme, comme dans *Don Alvaro de Luna* et dans *Don Alvaro*, le mari essayant, en vain, de faire taire sa femme. — Le récit de Lope de Azagra (pp. 359 sq.) est du Rivas le meilleur. Lope, sur le champ de bataille, ressemble à notre poète au soir d'Ontígola. Il part en pèlerinage comme le Nuño Salido du *Moro*. Il *salue* les rivages d'Égypte ! Il appelle *leño* un bateau ! Il est — évidemment ! — pris par un corsaire et enfermé « en las mazmorras de Malta », tout comme Nuño. La reine, amoureuse d'un de ses sujets (p. 377), fait penser à l'Infante du *Cid* de Corneille, et à celle d'*Arias Gonzalo*. Nous assistons (pp. 382 sq.) à une assemblée. Un même vers « Que lo demás es menos », dit par la reine à la page 398 et répété aux pages 400 et 401, me fait encore me souvenir du « Mal haya el humilde, amén... » répété trois fois dans le monologue précité de Peribáñez; impression que renforce le premier vers de la scène II de l'acte II (p. 402) : « Mal muermo los mate, amén. » — La situation de Lope vis-à-vis de son fils (p. 415) est celle du Comte de Salazar et de Don Fernando dans *La Morisca*, mais renversée : dans *El Crisol*, le fils est juge du père. — A la page 456, Berrío s'écrie : « Van como una exhalación. — Buen viaje », comme Melitón (act. V, sc. VII) : « Al infierno !... ; Buen viaje ! » — A la page 459, Berrío est sauvé, par sa maladie, du poison préparé pour lui, comme Mudarra chez

Elvida en est sauvé par la gloutonnerie d'un chien. — Enfin, page 480, notons un nouvel emploi de la déformation d'un mot pour obtenir un effet de comique : Berrío demande à Isabel : ¿No sabéis que soy Herodes? » — « Héroe dirás », remarque Isabel.

Les deux dernières pièces de Rivas, *El Desengaño en un Sueño* et *El Parador de Bailén*, s'éloignent des trois comedias que nous venons d'examiner : l'une est sérieuse, tragique, par instants sanglante; l'autre tourne à la farce, sans plus. Les deux éléments vitaux de la comedia du siècle d'or sont donc, finalement, dissociés.

Pour EL DESENGAÑO EN UN SUEÑO, je crois que Rivas a été séduit par l'idée de réaliser une pièce à grand spectacle, et qu'il a été conduit au « drama fantástico » par la « comedia de magia », fort en vogue de son temps. « El Correo Nacional » nous apprend, par exemple, qu'on jouait en janvier 1838 *Estrella de Oro*, comedia de magia en 4 actos, et annonce, en novembre 1841, la « comedia de magia » *La pluma prodigiosa*, avec 19 décors nouveaux, 189 costumes, un chœur souterrain, un « alarde militar », etc. Cette « comedia de magia » tient l'affiche dix jours de suite, ce qui représente pour l'époque un succès prodigieux dont peu de pièces, comme *Los Perros de San Bernardo* (traduite du français), peuvent se targuer. Or, quelques mois après, *El Crisol de la Lealtad* était retiré de l'étude au théâtre du Príncipe. Quoi d'étonnant, dès lors, à ce que Rivas se soit tourné vers un genre nouveau, qui avait la faveur du public et qui, par ailleurs, lui permettrait de satisfaire son goût d'une mise en scène somptueuse; au déploiement du faste théâtral, il se proposait d'unir la richesse du verbe; et sa déception fut amère de se voir refuser, pour sa pièce, une réalisation que l'on accordait à tant d'autres spectacles inférieurs en qualité à son drame fantastique¹.

Le sujet a pu lui être fourni par diverses œuvres; il est, du

1. Voir App. XI, 12^a, et *Bibliogr. crit.*, n° 132.

reste, des plus répandus dans la littérature mondiale. C'est une de ces hypothèses littéraires, dont le cadre, éminemment élastique, permet à l'auteur de tout peindre, de tout dire, de créer le monde qu'il lui plaît d'imaginer. L'action irréaliste se déroule dans une atmosphère de rêve¹.

Aucune des productions citées en note ne doit avoir été utilisée par Rivas. Le titre qu'il a choisi semble obtenu par contamination de *La vida es sueño* et *Sueños hay que lecciones son, ó efectos del desengaño*, drame remanié par D. M. A. Igual. Que Rivas fréquentât assidûment Calderón vers 1840-1842, nous en avons eu des preuves. Quant à l'autre auteur, d'après Cueto, Rivas aurait trouvé son œuvre dans un lot de 50 comedias anciennes mises en vente à cette époque à Sevilla².

Quoi qu'en disent Cueto et M. E. A. Peers, il n'est pas d'œuvre littéraire de laquelle *El Desengaño* se rapproche plus que de *Lecciones hay...* Dans les deux cas, un être humain, mécontent de son sort, rêve d'une vie délicieuse; dans les deux cas, il est — par un artifice magique — mis à même de réaliser son rêve; dans les deux cas, l'épreuve est décisive — de par la volonté de l'auteur, qui la mène à sa guise — et la déception conduit à la sagesse. Il s'agit donc de donner une leçon

1. Cf. *Le Dormeur éveillé* dans les *Mille et une nuits*; un conte des *Quarante matins et des quarante nuits*, qui devient l'« Ejemplo XI » du *Conde Lucanor*. « De lo que contescio a un Dean de Sanctiago... »; Alarcón : *La prueba de las promesas*; Cañizares : *Don Juan de Espina en Milán*; Nicolas Piccini : *Le Dormeur éveillé* (1783); l'abbé Blanchet : *Le Doyen de Badajoz*; une nouvelle intitulée : *El nuevo durmiente despierto*, d'où dérive *El Durmiente despierto*, joué en 1824 à Madrid, pendant l'exil de Rivas; Grillparzer : *Der Traum ein Leben* (1834); après Rivas, *Si j'étais roi*, d'Adam, triomphait au Théâtre-Lyrique en 1852.

2. M. E. A. Peers, *A critical study*, p. 546, dit en avoir vu une copie datée de 1808 à la Bibliothèque universitaire de Valencia; ce drame, dit-il, était très populaire à Madrid à l'époque où Rivas écrivait son *Desengaño* à Sevilla. J'avoue avoir parcouru bien des revues et journaux du temps, sans y voir mentionnée une seule représentation de *Sueños hay...* Mais le détail donné par Cueto explique assez la genèse de la pièce. On peut lire celle d'Igual dans un exemplaire à deux colonnes, de 26 pages in-4°, à la Nacional de Madrid, cote T. 14783²⁴. Le titre exact est : Drama alegorico en cinco actos. | Sueños hay que lecciones son, | o | efectos del desengaño. | refundido | por D. M. A. Igual. A la fin : Valencia : por Ildefonso Mompié, 1817.

à quelqu'un, de lui prouver quelque chose, et non de l'éprouver, comme dans *La Vida es Sueño*. Si Rivas doit à Calderón beaucoup, c'est pour le ton, l'accent emphatique de son drame, l'aspiration au sublime. Quant aux détails, on a, depuis longtemps, pensé à Shakespeare; Cueto rapproche Marcolán et Prospero, Miranda et Zora, etc. M. E. A. Peers renchérit et parle d'*Hamlet*, de *Macbeth*, d'*Henri IV*.

Les personnages sont divisés en trois groupes : Personas; Voces de seres invisibles; Personages fantásticos. De même, M. A. Igual a trois catégories : Personas que hablan en él; Sombras ó personas aparentes en el sueño; personages alegóricos aparentes en el sueño. — Les « décimas » de Lisardo à la page 445¹ ont quelques points de contact avec le monologue de Segismundo, qui avait déjà animé les « décimas » de *Don Alvaro* (acte III, scène III). — Marcolán invoquant les « Espíritus celestes é infernales » (p. 448) ressemble au Méphisto de Goethe; mais retenons aussi l'incantation du pèlerin (p. 7) de *Sueños hay...*

« Sueños, amigos de los mortales, vosotros que tal vez sois intérpretes del porvenir más obscuro, salid de las sombras que os rodean, y venid á circundar el alma de Darcilo : conducidle á la corte de Oton, como desea; haced que en ella se olvide de sus odiados bosques, de su esposa y familia; concededle allí todo el favor de una fortuna lisonjera; sea guerrero, caballero, confidente y soberano en la aparición, hasta que al nacer el nuevo día abra los ojos á la luz de la razon, y prevenga los funestos remordimientos de un desengaño tardío. »

Tout est là : non seulement l'invocation de Marcolán, mais encore, en germe, toute la conception et les étapes principales de *El Desengaño en un Sueño*.

Les génies de l'amour, de l'opulence, du pouvoir et du mal sont aussi abstraits que *La Fortuna*, *El Orgullo*, etc., d'Igual. — Page 469 : on entend résonner « trompas y atabales » comme

1. La seule édition que nous ayons du *Desengaño* est celle du t. IV des *Obras completas* (1855).

dans le *Paso* et ailleurs; comme dans les odes patriotiques, le guerrier « *empuña altivo el fulminante acero* » pour combattre « *al enemigo fiero — que encadenar á nuestra patria intenta — y que de nuestro rey el nombre afrenta* ». — Page 470. Lisardo abandonne Zora comme le Darcilo de *Sueños hay...* abandonne Teresa, qui lui semble de trop humble condition. Comme tant de héros rivesques, Lisardo crie : « *La muerte ó la victoria* », et « *Tiemble el mundo* ». Ses paroles, en cette fin du 1^{er} acte, montrent que le vocabulaire guerrier du poète est resté celui de ses débuts. Le vers final est romantique : je vais, dit Lisardo, « *Donde me llama — el astro del demonio y de la fama* ». — Les chants qui inaugurent l'acte II sont construits sur le plan du chant des Français dans *Bailén*; le cri « *Viva el vencedor* » remplace « *Viva el Emperador!* » — On est surpris de voir Rivas utiliser, au début de l'acte III, un incident aussi connu, depuis *Macbeth*, que la tache sanglante sur la main, et, page 493, le procédé de l'anneau qui rend invisible et que Gygès a rendu célèbre. — A la page 501, revient une coupe empoisonnée qui n'avait pas servi depuis le *Moro*. — M. E. A. Peers a déjà noté que l'épisode du cortège funèbre de Zora (p. 509) est emprunté à *Hamlet*. Mais dans le drame d'Igual les ombres de sa femme et de sa fille, menacées d'un poignard, préparent l'âme de Darcilo au réveil de la raison, comme si l'amour sain et fort triomphait des ambitions passagères. — Le père de Zora, Liseo, parle à Lisardo de la justice des hommes et de celle de Dieu sur un ton grave qui était celui du Commandeur dans *El Burlador de Sevilla*. — Lisardo s'éveille plein de repentir et de sagesse, comme Darcilo, qui exprime ainsi la morale de la pièce : « *Debemos estar contentos de nuestra suerte, si queremos gozar la paz de nuestro corazón;... todos los bienes que derivan de la ambición son efímeros fantasmas para los vivientes, como lo ha sido en esta noche mi sueño, aunque en él he visto las más útiles lecciones, y los efectos del desengaño.* »

Ainsi finit la pièce telle que l'a remaniée M. A. Igual. Elle a fourni à Rivas la donnée essentielle et la ligne générale de

son développement; Calderón l'a teintée de sublime et Shakespeare de fantaisie; tous deux ont suggéré quelques détails; la mémoire de Rivas, ici encore, a fait le reste.

El Desengaño, malgré beaucoup d'oripeaux, a gagné, au contact des modèles anglais et espagnols, un air de grandeur qui fait désirer aux admirateurs du poète que cette pièce soit le couronnement de sa carrière dramatique. Mais celle-ci s'achève sur une sorte de farce parée du titre de comedia, écrite en moins de quatre semaines, trois mois après l'achèvement du *Desengaño* : comme si, fatigué d'un ton sublime si longtemps soutenu, Rivas avait voulu détendre les cordes de sa lyre.

La source de *EL PARADOR DE BAILÉN* est une pièce française de Desforges : *Le Sourd ou l'Auberge pleine*, traduite sous le titre de *El sordo en la posada* par un écrivain qui avait poussé le comique jusqu'à la caricature. On jouait aussi de Desforges *La Celosa* et *Tomasito en Londres*; *El sordo en la posada* revenait souvent sur l'affiche, et on le donnait, par exemple, à Barcelona en 1835. On y voyait un faux sourd priver le rustique D. Gil de son repas, de sa chambre et de sa maîtresse. Un tel thème devait plaire à Rivas, qui pensait à la façon dont son frère aîné avait un jour détourné à son profit l'épouse destinée à un autre.

Berrío, qui n'avait pu épuiser dans le *Crisol* toutes les ressources de son esprit, s'est engagé dans le *Parador* en qualité de « mozo de paja y cebada » pour avoir le plaisir de nous vider le fond de son sac ! *El Ventero* est présent à la pensée de l'auteur du *Parador*, encore qu'il ne faille pas, dit-il, « confondre la venta con el parador »... Il est curieux de voir le thème « auberge » susciter chez Rivas les mêmes mots : par exemple « Zupia » : « Esto es zupia » (*Don Alvaro*, p. 269); « El vino de la venta, que era una verdadera supia (*sic*) » (*El Ventero*, éd. 1855, t. V, p. 352); et *El Parador* (p. 27) « El de Linares es zupia ». — Autre exemple : « En una de tantas trifulcas » (*El Ventero*, p. 349); « fué en la pasada trifulca » (*El Parador*, p. 31).

Je ne vois pas d'autres détails à relever touchant la genèse

de ce *Parador*, en qui vient s'épanouir la lignée des « ventas » rivesques : celle de *Don Alvaro de Luna*, celle de *Don Alvaro*, celle du *Ventero*, celle du *Crisol*. Dans *El Ventero*, l'auteur prétend que le « parador » marque un progrès sur la « venta » ; on ne peut pas en dire autant du *Parador de Bailén*, si on le compare au « mesón de Hornachuelos »...

Dans l'ensemble, les cinq dernières pièces de Rivas se groupent donc ainsi : d'une part, trois comedias dans la manière du siècle d'or, écrites sous l'influence du théâtre de Lope, Tirso et Calderón, dont l'auteur semble nourri ; d'autre part, un drame fantastique et une comédie, dont les sujets sont suggérés par le hasard d'une lecture pour le premier, sans doute par une représentation pour la seconde. L'imitation des modèles y est large ; les œuvres les plus diverses fournissent leur appoint, sans oublier celles de Rivas même, dont des situations, des personnages, des thèmes, des mots, repris au hasard de l'inspiration, rattachent les dernières venues non seulement aux premières, mais encore à l'ensemble de la production rivesquë.

II. — LES LÉGENDES (R., V.)

Il ne me paraît pas douteux que si les *Romances* de Rivas ont pu mettre Zorrilla sur la voie du genre *leyenda*, par contre-coup les légendes de Zorrilla orientèrent à leur tour notre poète vers une forme de récit dont le succès était très vif. *LA AZUCENA MILAGROSA* a été écrite en réponse à *La Azucena Silvestre* que Zorrilla avait dédiée à Rivas. A elle seule, elle est aussi étendue que les deux autres réunies. Le sujet serait de l'invention de Rivas (cf. la note de la page 320) ; mais comme on ne saurait, quoi qu'en dise Racine, faire quelque chose avec rien, demandons-nous d'où en viennent les éléments.

Je vois trois grandes parties, indiquées par l'auteur, qui ne les a pas dotées de titres : 1° le crime ; 2° l'expiation ; 3° le pardon.

L'œuvre évoque la populaire légende de Geneviève de Brabant, à laquelle Rivas aurait mêlé un souvenir d'une de ses œuvres. « Siegfried, palatin de Trèves, dut quitter sa femme, fille du duc de Brabant, qu'il venait d'épouser, pour rejoindre l'armée que Charles Martel menait contre les Sarrazins. Il avait confié la garde de sa femme à son intendant Golo. Celui-ci chercha vainement à la séduire. Il l'accusa d'adultère. » De ce résumé (copié tout simplement dans le Larousse en 7 vol.), il suffit de changer les noms propres pour faire qu'il résume aussi la 1^{re} partie de *La Azucena* : Nuño Garcerán doit quitter Blanca de Agramunt. « aun muy reciente su ansiada boda », pour rejoindre l'armée que les Rois catholiques mènent contre les Maures de Grenade. Il confie la garde de sa femme à son « administrador » Rodrigo. Celui-ci cherche vainement à la séduire (Sa tête le raconte à Nuño, pp. 272 sq.). Il l'accuse d'adultère (p. 236). Tant de ressemblances ne peuvent être fortuites : Rivas, désirant répondre à une *Légende* par une *Légende*, ouvre un livre de *Légendes* bien connu : *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine.

Mais Geneviève ne meurt pas ; son mari, guidé par une biche, la retrouve vivante. Rivas ne réunit les deux époux que dans le tombeau ; vers ce tombeau, Nuño est guidé par une biche ; sur ce tombeau, un « lys miraculeux » fleurit, comme fleurit, sur la tombe de la vierge catalane, le « lys sauvage » de Zorrilla. Pour la scène où Blanca est frappée, l'auteur s'est peut-être souvenu de lui-même. En effet, dans ses *Poesias* de 1814 (pp. 53-4), on lit un *Romance* qui débute par « Al tiempo que en el ocase », et où l'on voit Moraycel s'en aller à Gelves pour se rendre compte si Zayda lui est fidèle ; or le traître Alxarfe la retient à la fenêtre ; Moraycel les surprend et, sans rien demander, il transperce Alxarfe et maudit Zayda. Même méprise dans *La Azucena milagroza* : le mari se croit outragé, tue sa femme et blesse l'homme qui est auprès d'elle ; cet homme est le frère de Blanca ; ainsi, dans *El Duque de Aquitania*, Elisa et son frère Reynal sont pris pour deux amants. Voilà les éléments essentiels ; et voici quelques détails :

Introducción. — « Fe santa y verdadero patriotismo » est la formule de Zorrilla dans l'*Introducción* de ses *Cantos del Trovador*. — « La bandera del Gólgota triunfante » : Rivas fera un fréquent emploi de ce Gólgota, qui provient de son ami Frías, soit qu'il ait lu le texte même, soit qu'il ait conservé dans sa mémoire les deux vers qu'un poète inconnu donnait pour épigraphe à ses *Recuerdos de Cristóbal Colón*, déjà mentionnés : « Verá la cruz de Gólgota plantada — Y escuchará la lengua de Cervantes. » (Cf. aussi R., V, 229 et 261). — Le héros s'appelle Nuño Garcerán : il y a un Garcerán dans la *Raquel* de Huerta et dans la *Condesa de Castilla* de Cienfuegos (où il est Léonnais, comme Nuño). — La strophe « Sobre gigante loma... » (pp. 214-5), avec ses mots *loma*, *carcomido*, *empina*, se ressent de la lecture de Zorrilla (*Cantos del Trovador*, *leyenda tercera*, cap. III) : « sobre *empinada loma* » est placé un château rongé par la *carcoma*. Rivas a été influencé aussi par la description du parc (source, parfum des fleurs, oiseaux). — Il n'a pas encore renoncé à « *saludar* la hermosa Andalucía » ! (p. 223). — L'orchestre est celui du *Paso honroso* : « de las roncás trompas la llamada ;... Dando atabal y trompa con sus sones — Vida y voz á los ecos más lejanos » (p. 224).

Primera parte, page 230 : « Desde el Tirreno mar al mar de Atlante » nous ramène aux essais poétiques de la vingtième année. La tirade sur Granada doit-elle quelque chose aux *Orientales* de Victor Hugo, une influence diffuse ? A-t-elle, à son tour, suggéré à Zorrilla son *Granada*, publié à Paris en 1852 ? — Le souvenir des romances mauresques anime le paragraphe sur les fêtes de Vivarrambla, Cañas, toros, etc... (p. 233). — Enfin, je crois sentir l'influence de Zorrilla dans les paysages tels que celui des pages 248 sq. : « ¡ Cuán clara y refulgente !... »

Segunda parte. — Elle commence par un de ces passages où la personnalité du poète se mêle au récit : éloge de Sevilla, avec apparition du thème « Ontígola ». Pour Sevilla, on pense à *Don Alvaro* (III, sc. 3), à *La Buenaventura*, mais surtout à la poésie adressée précisément à D. José Zorrilla (R., II, 219) ;

même développement : Naples, c'est bien (Vesubio, Posílipo); mais Sevilla, c'est mieux ! — Nous voyons reparaître le thème « La conquête du Nouveau-Monde » (p. 258) et surtout le thème « Hernán Cortés », amplifié sans doute parce que Prescott a publié en 1843 une histoire de la Conquête du Mexique.

Voici un tableau à mettre dans la galerie rivesque, pour y faire pendant à *La Buenaventura*, où nous avons la description des quais de Sevilla au moment où une nef va partir pour l'Amérique; ici (pp. 262 sq.), nous avons la même description au moment où une nef en arrive. Dans les deux cas, le soleil va se coucher, l'artillerie tonne; l'une des nefs est « pomposa », l'autre est « majestosa »; « flámulas » et « gallardetes » ondoient dans les deux tableaux; dans l'un, les marchandises à embarquer encombrent les quais; dans l'autre, les marchandises débarquées...

La nuit d'été de la page 270 (Era una noche serena) est écrite dans la manière de Zorrilla (*A buen juez mejor testigo* : « Era una tarde serena », « Es una tarde serena »).

La rencontre de la tête de mort (p. 271) se trouve dans des « consejas » populaires, où un jeune homme irrespectueux heurte du pied une tête de mort qu'il invite à dîner¹. Rivas connaissait-il les romances 1276-7-8 de Durán, intitulés *Don Jaime de Aragón y la Calavera*? La tête de mort y joue un autre rôle; mais on voit une négresse, éprise d'un cousin d'Elena, femme de Jaime, dire à celui-ci que le jeune homme est l'amant d'Elena; Jaime décapite le cousin, fait de la dénonciatrice sa maîtresse, humilie sa femme et la condamne à ne pas se séparer de la tête de son amant²; mais un jour, la négresse avoue sa

1. La critique y voit la source des éléments surnaturels qui entrent dans la composition du *Burlador de Sevilla*. Lire, par exemple, les « Romances y Consejas » publiés par M. V. Said Armesto dans *La Leyenda de Don Juan...*, Madrid, 1908, pp. 28-61 : « No porta do Composanto — encontro una calavera — Que seus dentes lle griñaba — como si de él se riera. — Don galan cand'a mirou — una patada le diera... » ou encore : « Un galan se va a cazar — y encontra una calavera; — La pego con el zapato... », etc. Dans tous ces cas, les têtes de mort parlent.

2. Ce trait, — si Rivas a vu ces romances écrits, ou s'il en a entendu

perfidie; Jaime court vers la chambre d'Elena, et la trouve morte avec, près d'elle, la tête de son cousin. La confession de la perfide correspond à l'aveu fait par la tête de Rodrigo. — Garcerán, après cette confession, ne peut tomber que « como cuerpo muerto » (p. 276).

Tercera parte. — Descriptions de la nature, cauchemars de Garcerán, remplissant les pages 284 à 302. Ici se place l'épisode de la biche, puis celui du lys miraculeux, qui met fin à la légende. Les deux dernières strophes m'induisent à penser que Rivas, en 1808, lorsqu'il rejoignit l'armée de Cuesta au nord de Salamanca, a pu voir quelque monastère incendié, et qu'il y a rattaché sa légende (Cf. la « venta » de *Don Alvaro de Luna*).

MALDONADO. — Rivas indique la source de cette légende; le sujet lui fut indiqué par son ami intime Juan José Bueno del Prado, qui l'avait trouvé dans un vieux et rare nobiliaire d'Aragon. Je n'ai pu rencontrer cette source. Je n'ai pas réussi davantage à découvrir si le point de départ de la composition est un lien de parenté entre Maldonado et la marquise de Molins, à qui la légende est dédiée. Mais il est aisé de projeter quelque lueur sur les sept parties de la légende.

I. Page 322 : un coucher de soleil, où celui-ci est comparé à un cadavre (cf. *La Buena Ventura*, t. IV, p. 165). — Page 323 : des créneaux que l'on *salue* encore, après avoir *salué* Monjuich. — Page 324 : des « rayos trisulcos », reste d'une lointaine phraséologie. — Tout est « ronco », « horrendo » dans cette tempête; quand Rivas aborde les grands sujets, il se souvient d'Herrera (El ronco hervir de la agitada espuma). Il n'a garde d'oublier « El negro manto de la noche ».

II. Il s'agit de décrire une foule : parallélisme et accumulation de détails. — Les deux vers : « ¡ Ay de vos si á Francia voy! — ¡ Ay de vos si allá venís! » sont imités des deux vers qui servent d'épigraphe au morceau.

raconter la trame, — a dû lui inspirer l'idée de la vengeance de Velázquez, qui, dans le *Moro* (pp. 382-4), tue l'amant et donne son cadavre pour compagnie à la femme adultère dans un souterrain.

III. C'est l'épanouissement d'un thème éminemment rivesque : ce qu'on pense ou ce qu'on dit d'un événement. Le poète le développait surtout lorsqu'une foule était réunie autour d'un motif central : cortège nuptial de Abdimelik, Duel de Mudarra et de Velázquez, « cañas » dans « *El conde de Villamediana* », « El aguaducho » dans *Don Alvaro*, « la venta » dans *Don Alvaro de Luna*.

IV. De l'affaire d'honneur de l'amiral Pérez de Aldana, on parle dans les salons : descriptions, portraits, dialogues.

V. On en parle aussi dans la « Taberna » qui est le dernier tableau où nous voyions un de ces lieux publics — Venta, posada, parador, taberna, — que Rivas s'est tant complu à décrire. Pour cette taverne il a lu et relu le *Romance de Quevedo* (Q., III, 252 sq., A la orilla de un pellejo). L'inspiration est sensible dans le ton, encore qu'il soit impossible d'essayer d'une confrontation quelconque. Il y a « un lego de San Francisco » comme dans l'auberge de *Don Alvaro de Luna*. On dit que l'Amiral a une lance merveilleuse, et nous pensons à celle du Moro (R., III, 395). Le frère lai fait songer à celui de *D. Alvaro de Luna* et à l'« hermano Melitón ». — On revoit des « Gigantes bárbaros tan — Altos como una montaña ». Pendant la querelle (p. 373) un gamin se met derrière le comptoir « Buscando alguna cosuela — Que meterse en el bolsillo » ; il répète les gestes de ces autres gamins qui, pendant les préparatifs du festin de Salas, chez l'Archiprêtre, profitent de la confusion pour commettre quelque petit méfait (R., III, 240). On dirait d'un détail des maîtres flamands dans leurs kermesses.

VI. Nous arrivons au combat. Il est écrit en octaves, comme le *Paso honroso* et *Florinda*. On voit reparaître « Las barreras, las gradas, los tablados... », « de trompa bélica el aliento... Dando voz al sosegaudo viento... » ; un cortège défile : portraits équestres ; la lutte se déroule, le duc de Normandie tombe, et toujours comme un personnage de Dante : « herido cayó el Duque como muerto ».

VII. Le premier vers semble le début d'un vieux romance :

« El Rey de Francia en su trono. » Dans ce final, on voit, d'abord, un roi de France qui discute la promesse qu'il avait faite, tel Charles VIII dans *Un embajador español*; on voit, ensuite, un noble espagnol aussi digne que ce même *embajador español* et un *castellano leal* réunis.

En résumé, dans *Maldonado* encore résonnent mille échos de l'œuvre entière de Rivas.

EL ANIVERSARIO. — Cette légende paraît reposer sur une tradition locale que j'ignore : la rivalité des Portugaises et des Bejaranos. Bien des détails s'expliquent par l'œuvre antérieure de Rivas; mais j'avoue que c'est une de ses plus originales compositions. Toute la première partie est pleine d'humour, de verve, de fantaisie; elle est écrite, comme le début de *Maldonado* et tout le *Moro*, en endécasyllabes assonancés. La deuxième partie est plus banale. La troisième fait penser à *Florinda* pour un détail : une cloche qui sonne d'elle-même (p. 423); pour l'ensemble, à un conte de *L'étui de nacre* d'Anatole France : Rivas décrit une messe dite devant des squelettes; France raconte *La Messe des ombres*; existe-t-il une source commune de ces deux écrivains que tant de choses séparent?

Des trois légendes, donc, la dernière me paraît, jusqu'à nouvel ordre, la plus originale; dans la deuxième semblent s'être donné rendez-vous les plus connus des procédés rivesques; la première est un amalgame subtil d'éléments empruntés à des sources diverses, avec une influence dominante — parfois diffuse, et parfois précise, — du lyrisme descriptif et musical de Zorrilla.

IV. — LES DERNIÈRES POÉSIES LYRIQUES (R., II, 131-159).

Je comprends sous ce titre les poésies écrites depuis l'achèvement du *Moro* jusqu'à 1857. Si peu intéressantes qu'elles me paraissent, je crois devoir en dire un mot pour être complet. Elles sont, presque toutes, des pièces de circonstances. Je me bornerai à noter quelques influences et quelques analogies.

— *El Otoño*. — Alternance des saisons dans la nature : mais l'homme n'en parcourt le cycle qu'une fois.

— *La catedral de Sevilla*. — Variations sur le premier vers : « De la fe y del entusiasmo » que l'on trouvait déjà dans *Recuerdos de un grande hombre* : « En entusiasmo y fe viva » (IV, p. 134). Le détail : « levantemos al Señor... — Un templo tal » (p. 130) est bien connu, et a pu être donné à Rivas par une chronique ou par la tradition orale.

— *Lucía*. — Le dernier vers de chaque strophe « Pobre Lucía » fait penser au titre d'une poésie de E. de Ochoa *Pobre María* (« El Artista », 1835). Le sujet est à peu près le même dans les deux textes.

— *Soneto*. — (P. 153) : Phraséologie de la seizième année : « la española gente... Desde Gades al alto Pirineo... »

— *A un arroyo*. — Cf. Q., III, 180 : une poésie de Góngora : « Arroyo, en que ha de parar, — Tanto anhelar y subir... »

— *Lamentación*. — Peut être comparée, pour le sujet et l'accent — sinon pour le détail des mots — à Leopardi (*All'Italia*, 1818 ; et *Sopra il monumento di Dante...* 1818) et à Espronceda (*A la Patria*, Londres, 1829).

— *Soneto*. — *Receta segura*. Cette recette est destinée à faire des premiers ministres. Ce sonnet, par le ton, ressemble étrangement à un *Soneto*, signé O. F., et publié par « El Procurador General de la nacion y del Rey », 1813, t. I, p. 1381 : « Quieres ser liberal ? Hazte habitante... » Le sonnet *Un buen consejo* est coupé sur le même patron que la *Receta segura*.

— *El Sol poniente* (1844) fait penser à *El Sol* d'Espronceda.

— *Meditación* est un résumé de *El Desengaño en un Sueño*.

— La *Retractación* présente de grandes analogies avec la *Palinodia al Marchese Gino Capponi*, publiée en 1835 et qui chante, comme la pièce de Rivas, les belles choses dont la vie est semée, et que les deux poètes avaient niées précédemment.

— *Una declaración*. — C'est le vieux thème « At tu, dum primi floret temporis aetas — Utere... »

— *Fantasia nocturna*. — Le dernier vers évoque encore une fois Dante et Rivas : « A tierra vine como cuerpo muerto... »

— *La Vejez*. — Épanouissement du thème de l'odieuse vieillesse.

— *La Noche buena en París...*, avec sa galerie de portraits contemporains, rappelle les procédés du romance « El Sarao » de *El Conde de Villamediana*.

En somme, ce qu'il y a de plus intéressant dans les poésies qui précèdent, et surtout dans celles que Rivas a écrites à Naples, c'est une influence diffuse de Leopardi, dont les pièces déjà citées et quelques autres encore — *La vita solitaria* (publiée en 1826), *Lo Spavento* (1826), *Le Ricordanze* (1831), *Il Tramonto della Luna* (1836), *La Ginestra o il Fiore del Deserto* (1836), — ont pu agir sur le choix des motifs et surtout sur l'intonation souvent mélancolique et même pessimiste que l'on trouve dans certaines pièces de Rivas déjà mentionnées, et aussi dans *La aparición de la Mergelina*, *Desconsuelo* et *El Campo*. Ce n'est plus de l'imitation étroite, mais une inspiration large, qui porte sur l'ensemble, à l'exclusion, presque, de tout détail. Il est regrettable que cette façon dernière d'utiliser les sources n'ait donné aucun chef-d'œuvre.

CHAPITRE XII

LES IDÉES ESTHÉTIQUES DE RIVAS

La genèse de l'œuvre poétique de Rivas ne saurait être complètement élucidée, si l'on ne recherchait pas dans quelle mesure il a *voulu* que cette œuvre fût telle que nous la voyons. A des lettres, des préfaces, des dédicaces, des avertissements, des prologues, des discours académiques, nous demanderons quelles furent ses idées sur l'art et dans quel sens elles évoluèrent.

Rivas n'a pas été un esthéticien de premier ordre. Pensait-il qu'il vaut mieux réaliser que discuter ou dogmatiser? Dès l'abord, le poète se montre peu ambitieux. Dans l'*Advertencia* des *Poesias* de 1814, il dit, parlant de celles-ci : « En todas ellas he procurado imitar la sencillez en el modo de decir y de presentar los pensamientos, que ostentan nuestros poetas del siglo xvi. Y aunque no me lisonjeo de haberlo conseguido, me contento solo con haberlo intentado ». Il y réussit, certes ; on peut même penser qu'il n'y réussit que trop : horizon esthétique borné, aisément atteint.

La dédicace d'*Aliatar* ne nous apprend rien sur son idéal dramatique. La lettre qu'il écrivait à Ranz Romanillos, eût été plus intéressante ; nous ne l'avons pas, mais nous pouvons en deviner le contenu par la réponse qui y fut faite le 15 mars 1819. Rivas se plaignait du peu de succès de *Blanca de Borbon*, puis il exprimait le désir de « prendre les sujets de ses tragédies dans l'histoire nationale, parce que naturellement les exploits de nos héros doivent intéresser plus que ceux d'autres grands personnages étrangers ou fabuleux ». Ce nationalisme s'était déjà manifesté par le choix de certains sujets. — Rivas montrait en outre des velléités d'une conception dramatique originale ; originalité toute relative, qui consiste surtout à se

dégager d'une imitation par trop servile : « Tout ce que vous me dites encore sur le système que vous avez adopté pour écrire des tragédies qui ne soient pas calquées sur un modèle particulier, mais qui portent, au contraire, en elles-mêmes certaine originalité, où soit observée une scrupuleuse vraisemblance, où les caractères s'opposent, où soit obéie la règle des unités, où l'intérêt croisse à mesure que la fable progresse, où soit préparé un dénouement aussi peu artificiel que possible, en prenant du théâtre français et de l'italien ce qu'il y a de bon en chacun d'eux respectivement, et en veillant à ce que le langage soit pur, correct et convenablement orné, comme il sied au genre de poésie que l'on cultive : tout cela, je vous le répète, est pensé à merveille »¹. *Lanuza* sera le type de cette tragédie à sujet espagnol et de facture classique dont rêve l'auteur.

Vers le même temps, Rivas dédiait à sa sœur *El Duque de Aquitania* et se déclarait admirateur et disciple résolu d'Alfieri. Dans son « Advertencia » de *Malek-Adhel*², il se montre préoc-

1. Ainsi, tout au long du dix-huitième siècle, aux plus beaux temps du néo-classicisme en Espagne, il y a toujours eu des partisans indéfectibles de leur pays, de son sol, de son histoire (Cf. Menéndez y Pelayo : *Historia de las ideas estéticas*, t. III, vol. I, *passim*, et surtout pp. 146-7 du vol. II, où M. y P. cite quelques lignes de la *Historia de la vida del hombre*, publiée par Hervás y Panduro en 1789-99. On y lit notamment : « ¿Qué importante á la nacion española el *Edipo* y el *Filoteles* de Sófocles, los héroes de Eurípides y Séneca el trágico; ni ¿qué sensibilidad ha de mostrar por las hazañas ó desgracias de gentes que no tienen relacion ni conexion con sus intereses ni con los objetos que tiene presentes? Pero si en lugar de estos personajes desconocidos, forasteros, se sustituyén héroes nacionales que la hicieron ó quisieron hacer feliz á costa de las mayores adversidades, luego se mostrará penetrada de afectos íntimos y violentos por el bien que goza ó pudo gozar, ó por la desgracia que padece. Los griegos... no mendicaban... héroes extranjeros ». Rivas n'avait peut-être pas lu ces lignes; mais il ne put pas ne pas lire ce qu'écrivait, au sujet de ses *Poesias* de 1820-21, dans « El Espectador », n° 607 (jeudi 12 déc. 1822), un de ses amis, resté anonyme : « [Ce que je préfère de lui, c'est le *Paseo honroso*]. Si mi voto pudiera tener alguna influencia sobre el autor, le aconsejaria que para sus trabajos prefiriese ese género de poemas, para los que tanta materia le pueden dar nuestras antiguas crónicas ».

2. Cf. *Bibliogr. crit.*, App. V, les passages saillants de la Dédicace de *El Duque de Aquitania*, et App. VI, l'« Advertencia » de *Malek-Adhel*.

cupé de réduire le roman de M^{me} Cottin aux proportions d'une tragédie classique (voir plus haut, p. 175). Treize ans séparent ces aveux de l'apparition de *El Moro Expósito*. Ce long intervalle explique la différence de ton marquée entre eux et les pièces critiques contenues dans les deux volumes du *Moro* ; la dédicace à J. H. Frere, la citation de « Garett », le Prologue, l'Avertissement qui vient en tête de l'Appendice, et, enfin, les remarques qui précèdent *Florinda*. Ces dernières ne se bornent pas à signaler que les huit chants du poème ont été réduits à cinq ; elles renferment encore cette phrase révélatrice : « Nunca hubiera pensado probablemente en dar al público la *Florinda*, escrita mucho antes que *El Moro Expósito* y cuando aun tenian en mi modo de escribir influencia las impresiones recibidas desde la infancia y un gusto diferente del que ahora me domina (Ed. 1834, t. II, p. 212) ». Il y avait donc, dans sa pensée, un abîme entre les techniques des deux poèmes. Cet abîme, l'influence de J. H. Frere l'avait aidé à le creuser : en lui dédiant son *Moro*, Rivas proclame sa dette de reconnaissance.

Ces deux indications se complètent : elles prouvent que Rivas se rendait compte d'un changement dans sa manière. En quoi consistait au juste ce changement ? Il faut le demander à trois textes qui ne sont pas issus de sa plume, mais dont les idées ne le choquaient pas, puisqu'il en autorisait ou en voulait la publication dans son livre. Le plus court est une citation du prologue placé par Garret en tête de son *Adozinda* : lignes suggestives, mises là comme une épigraphe d'ensemble des douze romances du *Moro* ; le grand poète, qui avait écrit à dix-huit ans des tragédies classiques, un *Jerjes*, puis une *Méropé*, y dit comment il a eu la révélation d'un art savoureux et nouveau, populaire et national, la vision d'« un autre âge », d'une belle poésie qui se dégageait des « rudes et fort vieilles rapsodies ».

L'*Advertencia de los editores*, rédigée par Salvá, et datée de Paris, le 1^{er} décembre 1833, est bien moins suggestive, mais beaucoup plus explicative. Que Rivas en approuvât les termes, ce

n'est pas douteux ; il est même probable qu'il en a inspiré la teneur. Mais il ne l'a pas signée, et, pas plus que pour le *Prólogo*, nous ne pouvons la mettre à son compte. Il est impossible, pourtant, de n'en rien dire. Salvá nous apprend que l'auteur voulait présenter le *Moro* seul, sans la *Florinda* ni les autres poésies, « pour que le public jugeât s'il avait réussi ou non dans sa tentative de prendre une direction nouvelle... et un mètre inaccoutumé dans cette sorte de poèmes ». Puis, il s'arrête à justifier le choix du quatrain endécasyllabique, qui ne signifie pas impuissance à rimer des octaves — *Florinda* prouverait le contraire —, mais qui a paru plus approprié à la longueur du récit. Salvá insiste sur les cinq romances qui ne s'appellent pas encore « historiques », mais qu'il essaie de laver du reproche de ne rappeler que *jácaras* et *tonadas* populaires « comme certains critiques l'affirment ». Et sept ans après cette « advertencia », Rivas, dans son *Prólogo des Romances*, s'en prendra à l'un de ces critiques, à Hermosilla, qu'il désigne clairement sans le nommer¹. — D'ailleurs, toute cette défense de l'octosyllabe national sera, nous le verrons tout à l'heure, amplifiée et précisée dans le prologue des *Romances*. — Salvá constate que Rivas a prouvé « que nous n'avons pas besoin de recourir à la mythologie, ni à des siècles éloignés, ni à des faits empruntés à des histoires étrangères, pour capter l'attention des lecteurs, que doivent intéresser de préférence les événements qui sont dans la sphère de leur croyance et de leurs coutumes, et ceux tirés des annales de leur propre patrie, surtout si un certain temps a passé depuis lors ». La phrase sur les sujets nationaux rappelle la lettre de Rivas à Ranz Románillos ; le reste est contenu dans le prologue du *Moro*, que Salvá avait sous les yeux quand il écrivait son avertissement ; plus hardi que Galiano, il ajoute : « Et pourquoi des sujets plus

1. « En una obra elemental, que anda de real orden en manos de la juventud... » R., IV, p. xv. Hermosilla, dans son *Arte de hablar en prosa y verso...* (1825) qualifiait le vers de romance de *jácara*, de *poesía tabernaria*, et ses poètes de *canijos* et de *copleros*. Cf. Menéndez y Pelayo, *Ideas estéticas...*, t. III.

récents ne nous émouvraient-ils pas? » Par là, il justifie *El sombrero* et *La vuella deseada*. Il termine par une page sur les bienfaits que divers émigrés ont tirés de leurs courses en terres romantiques, et par une page sur l'évolution de la manière de Rivas (Ed. 1834, t. II, pp. 205-210).

La pièce critique la plus importante du recueil est, sans nul doute, le prologue du *Moro Expósito*. Il est excessif d'y voir l'équivalent, pour le romantisme espagnol, de la *Préface de Cromwell*. Celle-ci est autrement longue — ce qui ne prouve rien — et autrement nourrie, hardie et claironnante. Ses 160 pages¹ fournissent une matière à discussion plus riche que n'en fourniraient les 24 du *Prólogo*, si celui-ci était de Rivas et demandait, par là-même, un examen plus attentif². Il est curieux de voir l'auteur du Prologue indiquer, en terminant, que celui-ci est d'un intérêt plus général que le *Moro*, dont le succès ou l'échec, après tout, ne regarde que son auteur! Cette désinvolture sent son Galiano. Ce qui le trahit plus encore, c'est l'allure générale du morceau, qui est un cours de littérature, à la façon de ceux qu'il avait professés à Londres, ou de ceux qu'il devait professer à l'Ateneo de Madrid; la place prépondérante qu'occupe, dans cet exposé, la littérature anglaise confirme cette impression.

Le plan général du Prologue peut être indiqué brièvement dans ses lignes essentielles : nécessité de ce prologue pour présenter une œuvre d'un genre nouveau ; classiques et romantiques ; le théâtre de l'âge d'or est, à tort, considéré comme romantique ; le romantisme vient d'Allemagne ; l'Allemagne ne pouvait produire une mythologie grecque ou latine ; contin-

1. Dans l'éd. de M. Souriau, Paris, 1897.

2. Il n'est pas douteux que le ton du prologue est de nature à semer la confusion dans les esprits. Ochoa s'y est trompé, et, dans un article de « *El Artista* » (I, 175), il attribue à R. « *el elegante prólogo que va al frente de su Moro expósito...* » ; reprenant cet article dans ses *Apuntes* (II, 631), il supprime ce paragraphe. L'auteur semble y parler de lui à la troisième personne, comme l'avait fait V. Hugo dans sa *Préface* : « l'auteur juge opportun... (p. ix) ; l'auteur a déclaré son intention... (p. xxxi) ; il a choisi un sujet..., il a adopté une classification..., etc... (*id.*) ».

gence des lois de la poésie¹; exemples : Dante et le Moyen âge, la Renaissance; l'Espagne aux seizième, dix-septième et dix-huitième siècles; décadence des lettres espagnoles; apogée des lettres françaises; influence du classicisme français sur le dix-huitième siècle espagnol; avènement du romantisme : en Allemagne, en France, en Italie, en Allemagne (répétition de formules vagues), en Angleterre (2 pages, contre 9 lignes à l'Italie et 4 à l'Allemagne), en Espagne (très en retard sur les autres peuples); conséquences du romantisme; nouveautés de *El Moro Expósito* (pp. xxxi-xxxv). Ces quatre dernières pages sont les plus intéressantes pour nous, parce qu'elles doivent refléter fidèlement la pensée de Rivas, exprimée et précisée durant les longues conversations de Tours. Essayons d'en apprécier l'originalité, l'ampleur, la portée et le ton.

M. E. A. Peers s'est donné la peine de confronter chaque lambeau de phrase du prologue avec un ensemble de passages où divers écrivains français (Hugo, Vigny, Chateaubriand, M^{me} de Staël) exposent leurs vues sur l'art. Il aurait pu en trouver encore, et nous en avons déjà rencontré quelques-uns, chez des esthéticiens espagnols; mais il a sans doute pensé que Rivas et Galiano avaient dû, sinon s'inspirer directement de tous les textes français cités, du moins recueillir en Angleterre, à Malte et en France l'écho des discussions d'écoles si prolongées et si ardentes dans notre pays, où il s'agissait d'abord de démolir le passé avant de construire le présent et l'avenir. Pourtant, il est certain que Galiano était bien ren-

1. R., III, XII : « Porque los productos del suelo, los usos y costumbres, y las sensaciones é ideas, tienen entre sí una correspondencia estrechísima y necesaria » : phrase qui semble annoncer les théories de Taine, et rappelle celles d'Andrés Piquer (*Philosophia Moral...* : « No se puede dar paso seguro en el juicio que se hace de los autores si no se tiene presente el siglo en que vivieron »). — Cf. *Ideas estéticas...*, t. III, vol. I, p. 200 ou celles de Juan-Christoval Romea y Tapia (Cité dans *Ideas estét.*, vol. II : « ¿Quién ignora que cada nacion tiene su genio, sus propiedades, traje, idioma, vicios, virtudes y carácter? ») ou même, plus simplement, celles de Luzán, qui écrivait en 1737 : « El clima, las costumbres, los estudios, los genios influyen de ordinario hasta en los escritos, y diversifican las obras y el estilo de una nacion de los de la otra ».

seigné sur les idées esthétiques qui s'étaient fait jour en Espagne entre 1750 environ et le Romantisme. Son prologue du *Moro* mentionne Moratín et Martínez de la Rosa ; ses *Recuerdos de un Anciano* (pp. 63 sq.) citent le P. Estala, l'abbé Melón, Capmany, les traductions fameuses et antagonistes des livres de Batteux et de Blair, les revues littéraires du début du siècle ; et son article *Literatura*, paru dans la « Revista de Madrid » révèle sa connaissance de l'esthétique espagnole antérieure au Romantisme (celle de Luzán, entre autres). En fait, et d'où que lui viennent ses idées, son exposé manque de véritable originalité. Il manque aussi d'ampleur et de portée : d'ampleur, parce que, s'il fait des allusions au théâtre espagnol, il n'offre pas le combat sur le terrain des règles du drame, s'en tenant, presque toujours, au poème qu'il présentait au public ; et de portée, parce qu'il manque de profondeur. Ochoa le qualifie d'« élégant » ; c'est bien le mot. Le ton n'est pas de nature à lui donner du mordant ; si véhément, si combattif qu'il fût de sa nature, Galiano ne pouvait pas, après tout, s'enflammer pour une affaire qui n'était pas la sienne : un avocat a plus de sérénité et partant, de clairvoyance que son client ; il n'en saurait avoir ni le feu, ni la passion².

1. N° 1 du t. I, pp. 41-55 (1838) et reproduit par Ochoa, dans le t. II, pp. 12-23, de ses *Apuntes*.

2. Cela dit, il faut reconnaître que les vues intéressantes — même si elles sont discutables — ne manquent pas dans cet exposé bien construit. Galiano repousse les théories qui faisaient de Lope et, surtout, de Calderón, des « romantiques sans le savoir » (p. x) ; il célèbre la poésie nationale du romancero (p. xvii) ; il attribue le gongorisme et le cultéranisme au fait que la nation espagnole « de suyo ingeniosa y dotada de viva fantasía » se voyait interdire l'acquisition d'idées nouvelles, et n'avait d'autre ressource que de « refinar pensamientos triviales y... abultar ideas comunes » (p. xix) ; il s'étonne que Moratín et Martínez de la Rosa, « cuando hablan de las unidades de tiempo y lugar... ni siquiera anuncien ó insinúen que cabe duda, y que de hecho hay pendientes muy acaloradas disputas en todas las demás naciones sobre este y otros puntos doctrinales... » (pp. xxviii et xxix). Il est curieux de rapprocher de ce long paragraphe ce que dit Menéndez y Pelayo de Martínez de la Rosa (*op. cit.*, III, II, 311) : « parece imposible (« parece imposible », dit Galiano, p. xxviii) que [la *Poética*] se haya escrito después del curso de G. Schlegel, ó después de la... carta de Manzoni... ». On pourrait, par d'autres exemples, montrer que Galiano avait

Et Rivas lui-même, pour qui Galiano rompait des lances, était-il si passionné? Je crois reconnaître son inspiration directe dans un paragraphe des pages xxxiii et xxxiv, qui me rappelle les conceptions littéraires dont la lettre de Ranz Romanillos garde le reflet : « [El autor] ha tratado de empeñar los afectos y curiosidad de los lectores en su narración y á favor de sus personajes; de acomodar su estilo á su argumento en el total y en cada una de las partes; de adaptarlo á las personas por cuya boca habla; de dibujar y colorir sus cuadros como los concibe;... de expresarse con claridad, y, cuanto le es dado, con pureza, á veces con elegancia y gala, y siempre con corrección; de versificar lo mejor que puede... » Tout le morceau est si sage, et, pour tout dire, si terne, qu'il ne pouvait choquer ni les classiques ni les romantiques.

L'ensemble lui-même du prologue souleva peu de polémiques. Le courant politique, dans les mois qui suivirent la mort de Fernando VII, était plus entraînant que le courant littéraire. En outre, le romanisme, s'il n'avait pas produit encore ses chefs-d'œuvre en Espagne, ne passionnait plus les esprits hors de la Péninsule; et enfin, le *Moro* était destiné à être *lu*, dans un pays qui lit peu, relativement. Du moins, pouvait-il toucher les spécialistes, critiques et gens de lettres : pourtant, dans les revues qu'il m'a été donné de parcourir, je n'ai pas trouvé trace de bataille. Ce que j'ai trouvé, au contraire, dans le n° du 15 septembre 1834 du « *Diario del Comercio* », c'est l'aveu — non signé, mais qui nous vient certainement de Galiano — qu'en septembre 1834, le *Moro Expósito* est en train de sombrer dans l'oubli comme le *Bernardo* de l'évêque Balbuena. S'il y eut discussion, elle fut brève et limitée : « Avec peu de raison, quelques critiques ont affirmé que l'auteur défend la cause des roman-

un sens critique très sûr; mais ce serait en dehors de notre sujet. Bornons-nous à signaler que ses conceptions esthétiques avaient évolué très nettement depuis la querelle de Böhl von Faber et Joaquín de Mora, ainsi qu'il l'avoue, du reste, dans une note de son article *Literatura* cité plus haut : « Abogaba entonces por las reglas francesas el escritor de este artículo, lleno de preocupaciones que hoy ha abjurado. á no ser que ahora yerre y entonces acertase ».

tiques contre celle des classiques. Il suffit de lire le prologue », etc. Si son œuvre fut attaquée Rivas ne prit pas la plume pour la défendre, pas plus qu'il ne la prendra pour lancer, puis pour défendre son *Don Alvaro*. Mais avant d'en arriver au drame fameux, écoutons son auteur lire à l'Académie espagnole son discours de réception, le 30 octobre 1834.

Le sujet en est l'éloge de la langue espagnole, déjà prononcé par Meléndez et par Quintana, en des termes qui, bien souvent, semblent avoir inspiré notre académicien¹.

Mais Rivas est à la fois plus étendu, plus varié, plus émouvant aussi. A son développement se mêlent les tristes souvenirs de l'émigration avivés par les joies intenses du retour. Il expose comment ses maîtres du Séminaire des Nobles lui donnèrent l'amour du castillan et la haine des mots d'origine étrangère; cette langue souffrit de la mode française, mais 1808 marqua la reprise des saines traditions nationales²; il affirme qu'il a toujours fait résonner à haute voix l'idiome national, sur toutes les mers et toutes les terres où l'a entraîné sa fortune ennemie. Dans la seconde partie de son discours, moins anodine, plus hardie, dans la mesure où la politique y côtoie la littérature, sans quitter le solide terrain de la langue, il expose que, dans un passé récent, « la fuerza de las circunstancias tenía aprisionado el ingenio, y viciadas las fuentes del saber. La censura, la inquisición, el fanatismo, y una política equivocada y opresora no son elementos que producen escritores, y no habiendo escritores, no hay idioma » (pp. 368-9). Cela n'est pas de l'esthétique pure. Mais voici des indications qui nous y acheminent : il faut que le génie espagnol se libère non seule-

1. Cf. *Memorias de la Real Academia Española*, Año 1^o, t. II, pp. 629-632 et 633-8, respectivement. Pour Rivas, voir *Édit. de 1854-5*, t. V, pp. 364-371.

2. A signaler, p. 366 : « y hasta en los *partes de oficio* y en las comunicaciones militares se empezaron á saborear las ventajas de un estilo castizo y español ». Il s'agit sans doute, des *Bulletins* que rédigeait Rivas lui-même à l'État-major de La Isla de León vers 1810-12 : « Escribió entonces — dit N. Pastor Díaz, R., I, 35 — con sumo acierto los resúmenes históricos formados sobre los *partes oficiales* de los ejércitos ».

ment des entraves politiques, mais encore des préceptes littéraires, car « aun los preceptos menos controvertidos, no pueden hacer más que indicar los escollos que se han de evitar, pero no reducir á uno solo los infinitos y apartados rumbos, que pueden seguirse con buen éxito » (p. 369); et plus loin, vers la fin de son discours, il condense sa pensée en une brève formule; notre langue, dit-il, « necesita el cultivo del saber bajo la sombra de la libertad » (p. 371). La liberté venait d'être recouvrée, et le nom en était doux à prononcer, avant de redevenir un cri séditieux.

En réclamant pour l'artiste le droit à plus de liberté et de spontanéité, Rivas préparait-il le terrain à son *Don Alvaro*? Peut-être, bien que nous n'ayons aucun renseignement certain sur l'époque exacte où il rédigea sa nouvelle version du drame. Celui-ci, de toutes façons, fut mis en répétitions sans que l'auteur eût songé à livrer auparavant une bataille d'esthétique, sans même que l'on eût l'impression qu'une bataille théâtrale aurait lieu. Des communiqués dénotent une certaine attente, la curiosité paraît s'éveiller un temps, pour retomber dans la morne apathie qui est la caractéristique des milieux littéraires d'alors. Une brève lutte s'engage après la représentation du drame; la passion y tient moins de place que l'humour. « El correo de las Damas » aigüise ses plus malicieuses flèches. Qui lui répond? Le père de *Don Alvaro* se tait; ce sera son « oncle spirituel », Galiano (dans « El Diario de las Cortes » et « La Revista española »), qui se fera l'avocat du drame, ou son autre « oncle », selon l'état civil, L. A. de Cueto, ou encore C[ampo] A[lange] dans « El Artista ». Vers la mi-avril, « El Correo de las Damas » se détourne de *Don Alvaro*, et lorsque celui-ci quitte le théâtre pour entrer chez l'imprimeur, puis chez le libraire, quelques lignes de Rivas l'accompagnent, qui forment une affectueuse dédicace, pleine de souvenirs des jours qui le virent concevoir, mais où ne vibre aucun écho de l'escarmouche dont il avait été le prétexte. Le drame le plus révolutionnaire du romantisme espagnol descend de la scène aussi simplement qu'il y est monté.

Six ans plus tard, l'auteur publie son plus important écrit critique, sous forme de prologue aux *Romances históricas* (R., III, pp. vii-xxix). C'est un plaidoyer en faveur du *romance*. Rivas constate, d'abord, que le *romance octosyllabique* se confond avec les origines de la langue espagnole elle-même; les vieux romances produisent grand effet dans les comedias où on les a intercalés; ils ont joui jadis d'une grande faveur; les premiers étaient lourds, à cause des rimes; ils s'allégèrent en adoptant l'assonance. Le *romance* progresse entre les mains de Lope, Gongóra et Caldérón; — romances *moriscos*, en général, R. *pastoriles*, R. *jocosos*; — le vers de *romance* triomphe au théâtre; le genre dégénère avec les disciples de Quevedo, malgré Luzán et Meléndez; — la liberté même du romantisme ne l'a pas remis en vogue; Schlegel, Hermosilla ont écrit contre lui; — pourtant, il s'adapte à tous les tons (sauf, peut-être, à l'épopée); exemples de beaux romances¹. De grands poètes étrangers ont aussi employé le vers court (Metastasio, Manzoni et Béranger); — d'ailleurs, de n'importe quel mètre, les bons écrivains ont tiré et tireront de bons effets; — éloge du *romance castillan*; exemples : un *romance* sur la mort d'Alvaro de Luna...; sur Arias Gonzalo...; les Infants de Lara... Don Pedro (*el fratricidio*)..., au théâtre, etc.; exemples de divers tons²; nouvel éloge du *romance* que l'auteur se propose, avec son recueil, de ramener « á su primer objeto y á su primitivo vigor y enérgica sencillez, sin olvidar los adelantos del lenguaje, del gusto y de la filosofía [?], y aprovechándose de todos los atavíos con que nuestros buenos ingenios lo han engalanado... ».

De ce prologue, où abondent les idées discutables et les répétitions, qui n'est, en somme, que la paraphrase de l'*Advertencia*

1. Rivas cite deux fois (pp. xvi et xxix) le *romance* de *Angélica y Medoro*, qui avait été loué spécialement par Quintana (Q., I, lxxvii) et par Salvá dans son *Advertencia*.

2. Par trois fois il affirme que le *romance* est propre à exprimer « los grandes pensamientos filosóficos, las sentencias profundas » (p. xx), « las sentencias morales y los grandes pensamientos filosóficos » (p. xxvi), « los pensamientos filosóficos » (p. xxix).

de Salvá, quelques idées surtout se dégagent : d'un point de vue général, une triple protestation contre les règles (pp. xiv, xviii et xix, témoignage d'un affranchissement absolu), dont la vigueur s'exerce dans le vide en cette fin d'année 1840, c'est-à-dire en un temps où la stupidité des règles n'était plus à démontrer ; d'un point de vue plus particulier, le plaider en faveur du romance, dont la chaleur, à défaut d'une science que l'auteur pouvait ne pas posséder, reste sans objet, pour la même raison de date : en 1840, il y a longtemps que toutes les revues de Madrid et de province ont accueilli de nombreux romances ! En somme, plaider chaleureux — quoique souvent discutable, — mais surtout plaider tard venu, et peu original si on le compare à celui de Meléndez, dans son *Prólogo* de Nîmes, 1815¹. Retenons surtout l'insistance avec laquelle notre auteur met en relief le caractère national du *romance*². Ici, la date a son intérêt : elle témoigne de son grand souci de nationalisme littéraire, à un moment où il va demander au théâtre espagnol du siècle d'or des modèles qu'il s'efforcera de copier.

Rivas qui est préoccupé par la recherche du « secret » du romance, croit que le charme en est dû à la variété des terminaisons de la langue castillane, et « al sonido puro, fijo, invariable de sus cinco vocales ». Esthéticien médiocre, déplorable musicien, il ne va pas plus avant, inférieur en cela à l'alle-

1. « He cuidado de los romances, género de poesía todo nuestro, en que, siendo tan ricos y sonando tan gratos al oído español, apenas entre mil hallaríamos alguno corriente y sin lunares feos. ¿Por qué no darle á esta composición los mismos tonos y riqueza que á las de verso endecasílabo? ¿Por qué no aplicarla á todos los asuntos, aún los de más aliento y osadía? ¿Por qué no castigarla con esmero y hacer lucir en ella todas las galas y pompa de la lengua? Yo lo he intentado, no sé si con acierto; pero el camino es tan hermoso como vario y florido, y si los ingenios de mi patria lo quieren frecuentar y se convierten con ardor hacia este género, nuestro romance competirá algún día con lo más elevado de la oda, más dulce y florido del idilio y de la anacreónica, más severo y acre de la sátira, y acaso más grandioso y rotundo de la epopeya ». Rivas semble s'être borné à paraphraser et à illustrer son devancier.

2. Pp. vii, x, xv, xx (la armonía del asonante... tan grata á los oídos españoles [Cf. Meléndez !]), xxviii.

mand J. N. Böhl von Faber qui, dans la 3^e partie du *Pasatiempo crítico en defensa de Calderon y del teatro antiguo español* (n° 33, Cádiz, s. d.), écrivait quelques lignes qui font de lui un précurseur de Millet, Claparède, Arthur Rimbaud, René Ghil, et autres instrumentistes célèbres¹.

Deux ans après les *Romances históricos*, deux lettres adressées à Luis María Ramírez de las Casas-Deza nous le montrent à l'affût de toutes les légendes qui pullulent sur la vieille terre espagnole² : « Como en las investigaciones prolijas que ha hecho V. no sólo de las antigüedades de esa provincia, sino tambien de sus *antiguallas*, debe V. precisamente haber topado con muchas tradiciones y consejas populares despreciables sin duda para su propósito, pero de mucho precio para el género de literatura que yo cultivo; le ruego encarecidamente que se sirva comunicarme aquellas de que se acuerda. Raro castillo antiguo y abandonada hermita, y hundido convento y enmarañada cueva hay, que no tenga su particular recuerdo y su absurda historia : ya de una hazaña, ya de unos amoríos, ya de una aparicion, ya de un milagro, etc., — y de estas cosas fantásticas suelen sacarse muy buenos argumentos de dramas y de romances ; y deducciones filosóficas muy profundas del

1. « La reproduction de las mismas vocales da un tono ó colorido determinado á toda la relacion, en que puede la imaginacion hallar alguna analogia con su sentido. Para la fantasia, las *aes* expresan serenidad y contento, las *oes* elevacion y sublimidad, las *ies* violencias, las *ees* languidez y abatimiento, las *ues* horror y disgusto, y las combinaciones de dos vocales diferentes en las terminaciones graves pueden concebirse como correspondientes á las varias situaciones del alma compuestas de diversos afectos. Debe por cierto gloriarse la lengua castellana en su verso de asonancias que le es peculiar, sin que pueda suplirlo la rima ». Pour trois voyelles sur cinq, Rimbaud coïncide avec Böhl, dans ses *Voyelles* : E : candeur ; I : colère, ou ivresses pénitentes ; O : « Suprême clairon plein de strideurs étranges ». L'A lui-même, « golfes d'ombre » n'est pas très éloigné de la « serenidad » de Böhl ; quant à U, il a un son différent dans chacune des deux langues. Combien superficielle est, par comparaison, l'esthétique de Rivas !

2. On en trouvera les passages essentiels dans l'App. I de ma *Bibliogr. crit.* Déjà Zorrilla racontant son séjour à Sevilla en 1841, parlait de Rivas lisant ou récitant « algunos de sus característicos romances, ó algunas de las consejas por él recientemente desenterradas de bajo alguna piedra mal segura del rincón de una callejuela de Sevilla » (*Recuerdos...*, I, 138).

estado de civilizacion de los tiempos en que tuvieron origen y se creyeron tales patrañas ». Ce passage est capital, car, si l'on excepte les « déductions philosophiques très profondes », il peut servir à caractériser presque toute la production poétique de l'auteur et donne le trait dominant de son esprit, lequel est essentiellement narratif¹.

Le même sentiment de nationalisme littéraire se dégage du discours de réception lu à l'Académie de l'Histoire le 24 avril 1853². Après un éloge banal de la science historique³, il examine les deux sujets de concours choisis par l'Académie : la découverte de l'Amérique et la bataille de Lepanto ; et ce lui est un double prétexte d'exalter la grandeur de sa race. Il termine en exprimant le regret que sa vie d'agitation et d'angoisses ne lui ait pas permis « de se consacrer avec plus de profit aux études élevées de la science de l'histoire, pour laquelle il a toujours eu une prédilection particulière ». Ce n'est peut-être qu'une formule polie ; mais il est aisé de voir qu'en somme l'histoire et la légende de son pays constituent presque tout le fond de son œuvre.

1. Ce passage suggère des rapprochements étranges. Le mot *antigualla* rappelle le titre *Una antigualla de Sevilla* ; le mot *conseja* se retrouve dans le passage précité de Zorrilla, et s'explique par les conversations que les deux amis avaient à Sevilla en 1841 ; la phrase « Raro castillo antiguo... » est à rapprocher de ces vers de Zorrilla : « Y es así que no hay castillo — ruinoso, ni ermita sola — donde mil negras visiones — crédulo el vulgo no esconda : — mas no hay una de esas fábulas — imposibles y espantosas — que no haya tomado origen — de un hecho que el vulgo embrolla ». Ces vers de *Los Cantos del Trovador* (*Leyenda tercera*, chap. III) ont été publiés en 1841 ; la lettre de Rivas est de 1843. Je veux bien que Rivas, au cours de conversations antérieures, ait lancé l'idée et que Zorrilla s'en soit souvenu ensuite ; mais il n'est pas douteux que Rivas s'est, à son tour, souvenu de Zorrilla en écrivant à Ramírez. Il a, d'ailleurs, imité ce passage dans *La Azucena milagrosa*.

2. Édit. de 1854-5, V, 372-380.

3. J'y relève pourtant (p. 375) trois lignes intéressantes sur ces documents écrits « con caracteres de piedra y de metal en los antiguos monumentos injuriados por los siglos, en las murallas derruidas y castillos desmantelados, que pregonan una lucha encarnizada de ocho siglos entre dos razas, entre dos religiones distintas » : Ces derniers mots évoquent *El Moro Expósito*.

Pas de vue esthétique profonde ni originale dans le prologue écrit le 1^{er} novembre 1855 pour l'édition des œuvres poétiques du Duc de Frías : on n'y peut glaner que quelques lignes — écho, peut-être, du *Prólogo* du Moro — sur le rôle joué par Meléndez, Cienfuegos et Quintana dans la rénovation poétique de l'Espagne¹.

Cinq mois après, le 5 mai 1856, Rivas écrit un autre prologue, pour un roman de Fernán Caballero, *La familia de Alvarado* : ici encore on observe un sens nationaliste très aigu. Acquis de façon définitive aux idées conservatrices, l'auteur s'élève contre « l'alluvion de romans étrangers..., aussi déplorables par leur langage que par leurs tendances, qui inondent son malheureux pays, le dénaturent et le corrompent, tantôt en introduisant des usages et des coutumes qui le défigurent, tantôt en vulgarisant des maximes dangereuses et des doctrines socialistes... ». Il loue, par contre, le roman de Fernán Caballero, « espagnol, vraiment espagnol... », en lutte « contre l'irruption d'idées exotiques, qui nous dénaturent et nous corrompent... » ; livre remarquable « par l'esprit vraiment espagnol et religieux qui y règne partout... » et par les « idiotismes communs et les phrases pittoresques et sentencieuses, qui circulent encore parmi les humbles d'Andalousie, et qui lui donnent une vérité et un charme inexplicables ». En résumé : goût de plus en plus prononcé de Rivas pour le terroir espagnol, et, plus précisément même, andalou.

Le dernier essai critique porte encore sur le roman. L'anonyme écrivain qui rédigea dans « La Patria » le feuilleton du vendredi 3 juin 1865 nous apprend que « dans les dernières années de sa vie, le duc pensait à écrire un roman, dont il lui avait entendu raconter l'argument, et qui eût été fort diver-

1. Frías, dit-il, p. xi, « empezó á desarrollar tan cumplidas dotes cuando ya Meléndez Valdés habia levantado el estilo y el gusto de la poesia castellana del fango en que la habian hundido los copleros de los últimos años de Carlos II y de los primeros de Felipe V; y cuando Cienfuegos y sobre todo Quintana, habian devuelto con creces á nuestra poesia su entonacion robusta y vigorosa, y elevádola á asuntos más importantes y filosóficos... »

tissant, de grand intérêt, si seulement un sténographe avait pu fixer pour toujours sur le papier le sujet qu'il racontait ». Le 15 mai 1860, Rivas répondait, en sa qualité de Directeur de l'Académie espagnole, au discours de réception de Cándido Nocedal, dont le thème était : « Observations sur le roman ». Le même titre pourrait être donné à la réponse de Rivas : l'importance acquise par le roman — devenu, hélas ! « le plus sûr moyen de corruption et de bouleversements »¹ — ; l'essence du roman : philosophique², historique³ ; la carence presque absolue des Espagnols en matière de romans : tels sont les principaux points qu'il développe. Ses idées perdent beaucoup de leur intérêt du fait qu'elles n'ont pas été appliquées dans

1. « El mal no está en que se apodere el novelista de los conocimientos modernos, ni de este espíritu de discusion que nos devora ; sino en que lo haga para predicar lo malo, para empujar los instintos depravados de la época, y para esparcir doctrinas disolventes, impías y corruptoras, y en que, aprovechando el interés de una fábula artísticamente combinada y diestramente vestida con las seductoras galas del ingenio, ataque la familia, disculpe, si no enaltezca el adulterio, y se empeñe en probar que en la humanidad no hay más que materia é instintos, que la verdadera religion está en el corazon del hombre sin necesidad de la revelacion, é inspire á las clases menesterosas donde coloca todas las virtudes, odio mortal contra las acomodadas... » Pereda s'exprimera de même quelques années plus tard.

2. « Estos abortos de la filosofía y de la literatura que llamamos novelas socialistas... »

3. Rivas l'appelle, à l'anglaise, *romance*. Il n'exige pas, dans ce genre, la vérité de la chronique, mais il veut que le romancier qui imagine des événements « se amolde estrictamente al carácter, posicion y tendencias del personaje histórico que evoca y que reproduce » ; celui-ci doit penser, parler et agir comme il convient à son époque. Le maître, c'est W. Scott : « Walter Scott, el inmortal W. Sc., padre verdadero del romance histórico, es tan eminente en conservar la índole de sus personajes y en pintar la escena y el tiempo en que los coloca, que he oído decir varias veces al ilustradísimo inglés M^r H. Frere que no había nunca comprendido bastante la historia de Escocia hasta que leyó las novelas de W. Sc. Este gran escritor, modelo único en el género de los romances históricos, muy á menudo presenta como protagonistas personajes de su invencion, y hasta personas obscuras y de ninguna importancia ; pero les da una vida tan verdadera, los rodea de figuras tan conocidas, y los hace mover en una escena tan exactamente ajustada á la verdad histórica, que el lector se encuentra trasportado á los lugares en que ocurren los sucesos, y ve, y oye, y trata á las personas, y vive con ellas como su contemporáneo. » Rivas a oublié M^{me} Cottin...

une œuvre romanesque ; elles témoignent néanmoins d'une préoccupation en faveur d'un genre qui allait devenir si brillant en Espagne. Il est très curieux de constater qu'il voyait une grande parenté entre le drame et le roman ; il ne manque au premier que les descriptions pour être le « frère jumeau » (el hermano mellizo) du second. Vue hardie, où semblent être en germe le roman dialogué de Pérez Galdós (*El Abuelo*, par exemple) et certaines œuvres de Valle-Inclán (comme *Romance de Lobos*). Ailleurs, il affirme la parenté du poème épique et du roman : « l'Odyssée est un vrai roman, et la Cyropédie, un vrai *romance* historique ». Pour ma part, je n'hésite pas à croire, eu égard au tempérament descriptif de Rivas, et à son impressionnabilité, que s'il était né trente ou quarante ans plus tard, il aurait consacré au roman une part importante de son activité.

Rivas, honnissant à la fin de sa carrière le drame classique qui fut les délices de ses jeunes années¹, donne l'impression d'avoir parcouru un très grand chemin ; il fait figure d'homme libéré des vieilles entraves. Il est pourtant resté le même : j'en vois la preuve dans cette docilité avec laquelle il se tourne vers le genre nouveau qui se lève, comme un soleil, à l'horizon de la littérature espagnole. Souplesse d'esprit, faculté de renouvellement, dons précieux, certes, pour un poète ; sensibilité accessible à toutes les influences dominantes, variable, instable : ce n'est pas une qualité pour un chef d'école. Chef d'école, Rivas ne pouvait pas l'être : il n'en avait ni l'énergie, ni l'obstination, ni l'esprit de suite, je dirai même l'aveuglement. Croire les yeux fermés à une vérité esthétique, lutter pour l'imposer, c'était un rôle qui ne convenait nullement à ce grand sceptique doublé d'un dilettante. Les manifestations de sa pensée critique révèlent des audaces tardives, et *le seul manifeste qui venait à son heure n'est pas de lui*. Il était doué de quelque entêtement, mais il n'était pas combattif. Cet entête-

1. Il prône « non pas le drame classique, compassé et froid, sec et guindé, mais le drame produit du génie, et non des règles arbitraires des préceptistes ».

ment transparaît dans toutes les pages où il a exprimé ses vues sur la création artistique, vues que dominent un sentiment et une idée : l'idée et le sentiment de la nation espagnole : *le seul manifeste qu'anime un esprit européen, cosmopolite, n'est pas de lui*. Partout et toujours, qu'il s'agisse d'écrire des œuvres néo-classiques ou romantiques, le poète errant n'a qu'une idée claire, constante : enfoncer des racines profondes dans le terroir natal. Ce trait persistant de la genèse consciente de son œuvre achève de la caractériser¹.

La genèse de l'œuvre poétique chez Rivas, si nous la considérons maintenant dans son ensemble, apparaît le plus souvent dominée par les circonstances. La vie joue un rôle considérable, non seulement dans les poésies lyriques, où l'élément biographique a sa place toute marquée, mais dans ses poèmes épico-lyriques ou épiques, et dans ses drames : au moment où on s'y attend le moins, la personnalité du poète, de façon plus ou moins discrète, fait irruption dans l'œuvre. Sa biographie explique souvent le choix des thèmes et l'apparition de certains détails. Ses parentés nous ont donné trop fréquemment la clef de la genèse d'une œuvre pour que nous n'y voyions que l'effet du hasard. Lorsqu'il élargit au delà de sa personne, de sa famille, de ses parents, le cercle de son inspiration, il est rare qu'il regarde par-dessus les frontières espagnoles.

La plupart du temps, le livre est l'aide nécessaire du poète ; il lui fournit la matière, l'accompagne et le soutient au cours de son développement. En général, un seul livre donne tout l'essentiel ; rarement l'auteur fait la critique des sources ; il s'en tient à ce texte qu'il prend pour guide, et dont la publication, la réédition, ou la simple lecture effectuée par hasard, déclanchent le mécanisme de la création artistique : de ce point de vue, on peut juger sa poésie comme étant l'œuvre des circonstances.

1. Mettons à part la dédicace du *Duque de Aquitania* et ses allusions à Alfieri.

Le guide choisi, l'auteur en épuise la substance, n'en rejetant que l'inutilisable. Il lui arrive de mettre en vers un texte en prose : c'est le cas de *D. Alvaro de Luna* ; en général, il utilise largement, mais sans rien laisser se perdre. Comme si cette matière ne suffisait pas, ou comme s'il voulait dissimuler une trame d'emprunt, il la charge et la couvre de mille broderies, dont il prend les motifs et les couleurs de tous côtés ; il obtient ainsi une richesse et une complexité invraisemblables. Les exemples piquants abondent. Que l'on veuille bien se souvenir seulement de la manière dont Nuño Salido utilise *Mathilde* dans le récit de ses pérégrinations, ou des tantes de Córdoba utilisées dans *D. Alvaro*.

Cette constatation nous amène à considérer de près l'un des traits les plus curieux de la complexion poétique de Rivas. Comment expliquer cette multiplicité d'apports, si grande que l'on est tenté de se demander parfois si, en évoquant tel ou tel auteur ancien ou moderne, espagnol ou étranger, à propos d'un long épisode ou d'un détail menu, on n'est pas le jouet d'une illusion ou de la douce manie des *sourciers* ? Faut-il admettre que Rivas était un érudit malicieux, et que, soucieux de dérouter les dépisteurs à venir, il s'est livré au jeu patient de la mosaïque ou du « puzzle » ? Malicieux, il l'était, lorsqu'il exposait Mariana au grand jour et cachait Montengón, un de ses guides pour le *Moro*. Mais pour le croire capable de l'effort que supposeraient la combinaison et l'amalgame des éléments les plus disparates et de provenance si diverses, il faudrait méconnaître son indolence spirituelle et son dilettantisme foncier¹.

1. Notons un phénomène curieux : En 1808, Rivas écrit une ode patriotique, et l'intitule *A la declaración de España contra los Franceses* ; mais il la corrige et la publie en 1820, et sa mémoire lui fournit un titre, qu'il croit inventer, et qui n'est qu'une réminiscence d'une ode de Quintana, lue en 1808 et dont il avait voulu éviter de reproduire le titre *Al Armamento de las provincias españolas contra los Franceses* ; il retrouve le titre, mais oublie Quintana. — Autre exemple : il lit Pineda : « Yo he concertado mi rescate » ; il veut varier et écrit, en 1812 : « que el cautivo pretenda su rescate » ; il corrige en 1821 et, oubliant Pineda, ne se souvenant que de *concertar*, écrit :

Mais alors, que faut-il supposer ? Tout simplement une heureuse, une exceptionnelle, une prodigieuse mémoire, dont l'action est parfois atténuée par l'habitude de l'improvisation. Ses dons naturels sont développés par l'éducation du Séminaire des Nobles, dont le plan d'études a été rédigé par des Jésuites, de tous temps partisans résolus des exercices de mémoire. Aussi, notre poète pouvait-il en tous lieux réciter à haute voix, pour le plaisir d'entendre résonner l'idiome de ses pères, des strophes entières des lyriques du siècle d'or et de longues périodes de Cervantes. Et quand il s'adossait à la cheminée d'un salon ou s'asseyait dans le parc du casino de Cadix, un cercle se formait autour de lui d'auditeurs avides de ne rien perdre de sa verve toujours renouvelée de causeur réputé.

Quand il travaille, donc, je ne le vois pas s'efforçant de réaliser vers par vers, paragraphe par paragraphe, un harmonieux agencement d'éléments hétéroclites. Je l'imagine plutôt lisant, suivant l'ampleur du sujet, un livre ou plusieurs, se ravitaillant, si j'ose dire, en matière littéraire, comme une locomotive se ravitaille en eau et en charbon en cours de route, pour les transformer en force motrice, comme l'abeille, si l'on préfère, se charge de suc dont elle élaborera son miel. Chacun des éléments nouveaux que comporte le nouveau sujet devient le noyau autour duquel se groupent, par le libre jeu de la mémoire et de l'association des idées, des cellules poétiques en nombre plus ou moins grand. Comme, par ailleurs, le contrôle sévère de l'artiste ne s'exerce pas sur le travail spontané de l'improvisation créatrice, il en résulte que, très souvent, les cellules se groupent suivant un même dispositif ou des dispositifs analogues, d'après la loi de la plus grande facilité ou du moindre effort, et le résultat c'est l'apparition fréquente de clichés ; nous avons ainsi le cliché « statue équestre », le cli-

« que el cautivo *concierte* su rescate ». — Troisième exemple : il lit Luzán au moment où il écrit le *Paso* en 1812 et, au lieu du « de *juncia* coronado » écrit « de *mimbre*... » ; mais en 1821, sa mémoire lui fournit (et il accepte) le « de *juncia*... » de Luzán !

ché « cortège », le cliché « auberge », le cliché « lever ou coucher de soleil », etc. Rivas se répète d'un bout à l'autre de son œuvre, et comme sa mémoire s'enrichit au fur et à mesure que passent les années, plus il avance, plus il répète de choses. Il est très souvent le Phénix qui renaît de ses cendres.

A cette vivacité sans frein de la mémoire correspond une impressionnabilité extrême, une exquise sensibilité artistique, qui prédisposent l'esprit à une imprégnation totale. De là, l'influence qu'ont eue sur lui ses amis, et surtout, les milieux littéraires où il a vécu. Tour à tour, les poètes de l'âge d'or, Garcilaso, Luis de León, Herrera et Góngora, les romances mauresques ou pastoraux, les pré-romantiques espagnols, et même les grands romantiques espagnols pour la poésie lyrique, puis les Anglais avec W. Scott notamment, et la française, M^{me} Cottin et l'espagnol Montengón pour la poésie épique, l'espagnol Trueba pour la poésie épico-lyrique, enfin les classiques français, l'italien Alfieri, les romantiques français, et, en dernier lieu, la comedia du dix-septième siècle, tout cela semble s'être donné rendez-vous dans l'œuvre de Rivas, qui, par les diverses esthétiques auxquelles elle obéit, semble être le confluent des écoles qui ont fleuri en Espagne entre 1800 et 1850, ou, pour reprendre la comparaison de Stendhal, une sorte de miroir promené au long d'un demi-siècle d'histoire littéraire. Mais, comme dans tout phénomène d'imprégnation, il convient de noter la survivance des impressions premières ; et c'est pourquoi, même dans les dernières en date de ses poésies, on voit les réminiscences herreriennes, par exemple, affleurer soudain les plans conscients de la mémoire.

De là le double caractère de l'œuvre rivesque, fait de répétitions, de réminiscences, et, par conséquent, de monotonie, mais aussi, en raison de son aptitude à refléter, fait de diversité, de renouvellement, qui n'est pas toujours, du reste, un progrès. De là encore le caractère presque toujours inconscient de la genèse poétique chez Rivas ; son œuvre n'est, le plus souvent, que ce qu'elle s'est faite, non ce qu'il a voulu qu'elle fût. Ses écrits théoriques sont postérieurs aux œuvres ; ses pré-

faces devraient — et le cas est plus fréquent qu'on ne croit — s'appeler des postfaces. Aussi, l'homme aimable qui ne sut jamais devenir le chef d'un parti politique, a-t-il son pendant en ce poète sensible et fleuri qui ne fit jamais figure de chef d'école. Il convient d'ajouter que, s'il ne donna ni des ordres ni même des conseils, il fit mieux et plus : il donna des exemples, des modèles. C'est qu'il y avait en lui un véritable artiste dont il nous appartient maintenant d'étudier les qualités et les défauts.

DEUXIÈME PARTIE
L'ŒUVRE POÉTIQUE

LIVRE II
L'INSPIRATION ET L'ART

CHAPITRE PREMIER

L'INSPIRATION

Dans les chapitres III à XI du Livre I^{er}, il a été fait de nombreuses allusions au génie artistique de Rivas, et surtout à sa manière souvent habile d'utiliser ses sources et d'imiter ses modèles. Maintenant, il s'agit d'étudier son œuvre en elle-même, du point de vue de l'art; non point dans le détail, ce qui exigerait plusieurs volumes, mais dans un vaste esprit de synthèse, sur une base que je crois élargie et plus ferme. Et d'abord, quels aspects de l'univers ont intéressé le poète. Dans l'être humain, qu'est-ce qui a fixé son attention? Qu'a-t-il voulu voir et retenir et dire de ses pensées, de ses actes, de ses rapports avec la nature, avec l'humanité, avec Dieu? Qu'est-ce qui l'inspire?

I

Notre poète eut, jusqu'à l'extrême limite que l'on peut fixer à la vie active du cœur et des sens, des aventures nombreuses sous des climats divers. L'amour tient dans son œuvre une aussi grande place que dans sa vie. Parfois, il s'exprime avec un accent personnel, dans les poésies lyriques, en particulier, et aussi dans des poèmes épiques, telles les invocations à Lesbia dans le *Paso*, à Angélica dans le *Moro*. Le plus souvent, il revêt un caractère impersonnel; le poète s'attache à peindre la passion des personnages qu'il anime de son souffle.

Les poésies érotiques, notamment celles qu'inspire Olimpia en 1819 et 1820, sont des plus vécues, nous disait Juan Valera; mais je doute fort qu'aucune d'elles fût jugée digne de figurer dans une anthologie qui s'intitulerait « les cent meilleurs poèmes d'amour de la langue espagnole ». Pourtant, celles qu'il publia en 1814 avaient trouvé grâce auprès des jeunes

filles de son temps. La postérité manifeste des goûts différents et n'a pas retenu la moindre strophe d'amour ni des poésies antérieures, ni des poésies postérieures à celles que je considère comme les moins imparfaites et dont Olimpia est à la fois l'objet et le sujet.

L'amour est presque toujours présent dans les compositions de caractère objectif. Il n'est absent que de quelques romances, comme *Bailén*, *Un Castellano-leal*, *Un embajador español*, etc., et d'une légende. Dans les autres, la passion joue des rôles variés. Rarement il apparaît sous des couleurs d'idylle; le plus souvent, il est un ressort tragique, suscite des haines et des vengeances, presque jamais l'intrigue amoureuse ne se dénoue pour le bonheur des amants. Aux deux extrémités de la carrière littéraire de Rivas, *El Paso honroso* et *La Morisca de Alajuar* constituent des exceptions. Il faut y joindre *Tanto vales...* et *El Parador...* qui ont le dénouement heureux des comédies. Rares sont les éclairs de joie; il y a un peu de douceur dans les amours de Mudarra et de Kerima, au début seulement, et leur aveu se situe auprès d'un tombeau: auprès d'un tombeau s'exprimait aussi la flamme amoureuse — et malheureuse — de Mathilde et de Malek. Malheureuse D^a Blanca, malheureux García et Elvira, Reynal et Elisa, Lanuza et Elvira, le jeune Gonzalo Arias, et D. Alvaro et Leonor, etc., etc.

Des divers moments de l'évolution passionnelle, l'auteur s'attarde rarement à peindre la période des premiers troubles délicieux et des aveux tremblants; les duos lyriques, où l'amour s'exalte en chants alternés avec un éclat triomphal, sont à peu près inconnus de Rivas; toujours, ou presque toujours, l'*amari aliquid* surgit avant même l'heure des voluptés licites, et, se jetant au travers de la passion, en interrompt le cours. L'amour fait naître souvent la jalousie, génératrice de haine et de vengeance. La plupart du temps, la destinée tragique sépare les amants, ou bien elle les réunit dans la mort. Aussi sur toute l'œuvre s'étend un voile de tristesse, à peine égayé par endroits de quelques fleurs moins mélancoliques.

C'est qu'à mon avis l'amour n'est jamais l'essentiel des

conceptions rivesques. Il en faut, pense-t-il, pour donner un certain attrait à toute œuvre de l'esprit; mais son attention est ailleurs. Mudarra et Kerima sont, sans doute, le plus joli couple qu'ait imaginé sa fantaisie; mais leurs amours occupent si peu de place dans les douze romances du *Moro*! Leurs cœurs viennent de se déclarer l'un à l'autre, et déjà l'auteur les sépare; si Mudarra pense parfois à Kerima, il pense surtout à venger son père, et nous devinons qu'il se consolera bientôt. On a beaucoup parlé de l'influence de W. Scott sur notre poète; n'y aurait-il pas surtout affinité, et, en ce qui concerne l'emploi que tient l'amour dans l'œuvre de Rivas, ne pourrait-on pas rappeler ce que M. l'abbé H. Brémond écrit de l'auteur d'*Ivanohé*? « Il n'y a pas, à proprement parler, de héros dans ses romans, les deux marionnettes auxquelles il confie ce rôle — l'amoureux et l'amoureuse — n'ayant d'autre mission que d'attirer dans leur orbite le plus de personnages possible. Alouettes en cage qui invitent leurs frères et sœurs à venir près du fusil. Le chasseur ne perd pas son temps à les regarder... La formule du roman exige une aventure de ce genre. L'auteur subit en bâillant cette dure loi. Son attention est ailleurs¹. » Il y aurait quelque exagération à appliquer intégralement cette appréciation à Rivas, et je me sens porté à moins de sévérité. Néanmoins, il faut reconnaître que sa peinture de l'amour reste, en général, fort superficielle, et, par tant, conventionnelle.

Si nous essayons d'en trouver les raisons, nous pouvons en apercevoir deux principales, dont l'une, par ailleurs, peut être rattachée à l'autre : la première, c'est que Rivas n'a, sans doute, jamais éprouvé de passion profonde, intense, douloureuse, de celles qui grandissent un homme. Aimablement, spirituellement, il était surtout, en amour comme en toutes choses, un sensuel et un dilettante. La liste de ses divertissements amoureux est allée s'allongeant sans cesse, depuis la prime jeunesse de l'officier de cavalerie jusqu'à l'âge mûr

1. *Pour le romantisme*, Paris, 1923, pp. 81-2.

— très mûr — de S. E. l'ambassadeur d'Espagne à Naples. Si Rivas est allé un jour jusqu'à la passion forte et vraie, il faut admettre qu'il l'a ensevelie au plus profond de son cœur, car ses amis n'en ont jamais rien su et le poète nous en a refusé la confiance.

S'il n'y a qu'une manière d'exprimer une passion sincère et vraie, l'amour superficiel s'accompagne de parures variées. Nombreuses sont celles qu'il revêt chez Rivas. Chevaleresque dans le *Paso honroso*, couvert d'oripeaux mythologiques et pastoraux dans des pièces lyriques, tragique dans le théâtre de facture classique, il commence à être marqué d'un sceau fatal dans *Florinda*; dans *Don Alvaro*, il s'anime et se colore des feux et de l'exaltation romantiques, sans atteindre jamais à l'éclat de cette flamme dévorante où se consomment les héros de Vigny, de Dumas et de V. Hugo. Après *Don Alvaro*, rien ne rehausse plus l'expression d'un sentiment qui a fleuri et parfumé l'existence du poète, sans jamais l'occuper toute entière. L'attention de l'écrivain pouvait se tourner vers d'autres objets; elle s'y tournait d'autant plus volontiers que les objets qui la sollicitaient — avec plus ou moins de force — étaient nombreux et divers; et c'est là précisément la seconde des raisons auxquelles on peut attribuer le rôle de deuxième plan qui, dans son œuvre, est dévolu à l'amour.

II

Quels sentiments, quels spectacles sollicitaient donc son esprit et le fixaient un instant? L'amour du foyer l'a inspiré peu; on cite parfois sa pièce *A mi hijo Gonzalo*; mais le père, plus qu'il ne jouit du tableau charmant d'un enfant qu'on allaite, médite sur la destinée possible du petit être, et le malheureux poète se souvient! Il se souvient, hélas! d'un thème poétique vieilli, celui de la source qui devient ruisseau, rivière ou fleuve et se perd dans l'Océan! Au lieu d'une impression fraîche et vivace, un rance souvenir livresque! Cinq ans plus tard, le même souvenir lui inspirera *A un arroyo*...

— En 1844, il se rappelle, à Naples, sa famille qu'il a laissée à Sevilla, et nous serions émus, si nous ne pouvions lire, par ailleurs, la lettre à Antonio Gutiérrez de los Ríos, qui témoigne de préoccupations bien distinctes. Non, Rivas n'est pas le poète du foyer.

Il est davantage celui du Forum. Il pensait, sans doute, qu'il faut laisser debout le mur de la vie privée. Quant à la vie publique, elle lui a inspiré un petit nombre de poésies assez bien venues, encore que non exemptes de souvenirs littéraires. Nées en des heures d'amertume, elles ont, à défaut d'ampleur, un certain accent de sincérité et même un certain souffle; mais elles sont trop peu nombreuses pour compter vraiment.

Si l'on songe que Rivas mania le pinceau presque autant que la plume, toute sa vie durant, on se prend à espérer que la nature lui a inspiré des pages colorées où se révèle l'œil d'un homme exercé à voir. Il n'en est rien. D'abord, il n'aimait pas la nature, et je suis tenté de croire son beau-frère Cueto : « L'admiration de la nature n'était pas pour lui une source d'inspiration sincère... [Elle ne le ravissait pas comme un Rioja ou un Fray Luis de León]... Que de fois l'ai-je entendu parler avec incrédulité et moquerie du bonheur de la vie des champs ! Il ne voyait que grossièreté, affectation vaniteuse dans l'amour de la solitude, et ennui dans le calme des forêts et des prairies » (*Discurso...*, p. 36). Ces indications de Cueto se trouvent confirmées par des textes de notre poète, et surtout par le rôle que joue la nature dans ses compositions.

Il y a bien une pièce de vers, dédiée au duc de Montebello et intitulée *El campo*, où il fait l'éloge de ce qu'il considère comme la vraie vie rustique; mais son développement se rattache au vieux thème du « menosprecio de corte y alabanza de aldea », et l'auteur n'envisage un séjour à la campagne que du point de vue de l'hygiène, sous la forme d'une villégiature qui rend la vigueur au citadin fatigué : « Y después de dos meses de esta vida, Más robusto, más joven, más tranquilo, Dejo del campo el sosegado asilo, Contento y la salud resta-

blecida. Y al bullicio del mundo alegre torno, Y de la sociedad á las delicias... » (R., II, 278). Il est ami du confort dans les excursions : « Y llevo siempre bollos de manteca, *Un pâté de foie gras*, Jerez, Champaña, Jamón, pavo trufado y fruta seca » (R., II, 318). « Que tripas llevan corazón en tales Excursiones, y estómago vacío No ve más que fantasmas infernales. » [*Ibid.*, 319].

A l'âge où il écrivait ces vers, le poète ne pouvait se résoudre à se nourrir de rimes sonores ; mais dans ses premières œuvres, et même après avoir atteint à la maturité littéraire, il s'adonna aux douceurs fades des pastorales dont il se moquait lorsque, âgé de cinquante-cinq ans, il écrivait au duc de Montebello :

No porque necio abrigue la creencia,
Juzgando verdaderos los idilios
De Moscos, Garcilasos y Virgilio,
Que es la choza el hogar de la inocencia. [R., II, 277-8]

La pastorale représente son sentiment de la nature sous sa première forme ; cet apprentissage le marquera d'une telle empreinte qu'il ne pourra renoncer à l'intermède bucolique ni dans sa *Florinda*, ni même, à l'heure du plein épanouissement intellectuel, dans le *Moro*, épopée sanglante de la vengeance. Que dis-je ? Dans la pièce même dédiée au duc de Montebello, il ne serait pas difficile de relever plus d'un détail marqué d'une sentimentalité factive, du style « bergerie ».

Des éléments nouveaux, apport de la lecture, et non de l'observation directe, sont venus, sur ce point encore, modifier l'évolution de son inspiration. La pastorale antique, rajeunie par Garcilaso, renouvelée par la poésie « saisonnière » des pré-romantiques anglais, a sévi parmi les Cadalso, les Meléndez, les Cienfuegos, et son action, ainsi renforcée, s'est fait sentir dans les vers de Rivas ; plus tard, celui-ci conçut la beauté littéraire d'une Nature différente, non plus calme, ratissée, mais tourmentée, volontiers sombre, théâtre d'orages, de tempêtes, d'ouragans, en un mot, *romantique*. Telle elle apparaît dans

Florinda, *A Cristóbal Colón*, *El Faro de Malta*, *El Moro*, *D. Alvaro* (Dernier acte : « el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentándose los truenos y relámpagos...), dans *El sombrero*, *Maldonado*, etc. Pour ne prendre qu'un détail, il est curieux de remarquer la prédilection que le poète montre, à partir de *D. Alvaro*, pour les paysages de « cañadas », de gorges profondes, semblables à la « cañada del Bembezar », près d'Hornachuelos (*El Ventero*, *la Azucena milagrosa*, etc.). Ainsi, tout en restant dépourvus de vigueur et de vérité, les paysages de Rivas s'enrichissent des apports des lectures successives, et dans les dernières compositions, comme *El Campo* précité, on trouve des traces de ses diverses manières : classique, pré-romantique, romantique, juxtaposées en un mélange hybride qui ne peut guère intéresser que le critique.

Si l'on se bornait à une énumération, il semblerait que la nature entière est entrée dans son œuvre : la terre et la mer et le ciel ; les fleuves et les montagnes et les plaines ; le jour et la nuit et les quatre saisons. Mais il suffit de grouper sur fiches les passages où la nature est évoquée pour sentir le procédé. A part quelques rares tableaux de tempêtes et d'orages, tout le reste n'est que clichés : les fleuves et les montagnes interviennent avec les mêmes caractères qu'ils ont dans Garcilaso, Luis de Léon, Herrera, Góngora, etc..., etc..., flanqués des mêmes épithètes homériques, et servent à désigner par périphrases une portion de la planète ; parfois les fleuves sont personnifiés ; les montagnes servent de bornes, et les mers servent de limites ; les saisons tiennent lieu de calendriers, le soleil et la lune d'horloges ; le soleil se lève, brille au zénith ou se couche : ce sont les trois moments essentiels de la journée ; la lune brille : c'est la nuit. Parfois la phrase stéréotypée ne se borne plus à dire l'heure ; elle s'amplifie en une strophe et tourne à la description. Que Rivas, en bon méridional qu'il était, préférât le soleil d'Andalousie aux brumes de la Tamise, il n'est pas permis d'en douter ; qu'il soit un poète de la lumière, c'est discutable ; c'est un poète qui reprend inlassablement les mêmes thèmes dans

les mêmes termes, ou presque. Et comment dirait-il l'heure qu'il est, s'il supprimait son cadran solaire?

Alors qu'il se montre si superficiel, allons-nous lui demander comme il conçoit les rapports de l'homme avec la nature? Ce pourrait être indiscret. La nature mère ou marâtre (« On te dit une mère et tu n'es qu'une tombe »), la nature pitoyable ou insensible à nos plaisirs, et à nos douleurs (« La nature se rit des souffrances humaines »), tout ce que les romantiques ont tenté pour animer l'univers, nous le chercherions en vain chez lui. Ce n'est pas qu'il n'essaie parfois de se hausser du spectacle des choses jusqu'à certaines généralités; mais le moyen d'appeler philosophiques certaines divagations banales dont nous avons vu, en outre, qu'elles ne sont pas le fruit de ses méditations personnelles, mais de ses seules lectures. Méditations, ou comparaisons développées? L'arbre des cimes que la foudre abat, voilà l'ambition; la source qui aspire à devenir grand fleuve et se perd dans l'Océan, voilà encore l'ambition; l'alternance des saisons, c'est bientôt l'image de la vie humaine où alternent le bonheur et le malheur, tantôt quelque chose de mieux, de meilleur, l'espérance, puisque le printemps reparaît chaque année, tandis que la jeunesse n'a qu'un temps dans la vie de l'homme.

III

Ces lieux communs nous amènent à mentionner d'autres lieux communs : la fuite du temps, la fragilité de la vie humaine, souvent exprimée dans les poésies antérieures à l'émigration, sans que, toutefois, les poésies postérieures à 1823 en soient libérées. Brièveté, fragilité, instabilité, après avoir inspiré des pièces entières du premier recueil, suggèrent encore de temps en temps quelques vers comme ceux de *La Vuelta deseada* (R., IV, 417) : « Todo en el mundo es mudable, Ni el bien ni el mal son eternos... » Parfois, au contraire, un motif à peine esquissé dans les débuts s'amplifie peu à peu : tel est celui de la « vieillesse » ; et qui pourrait s'en étonner? Ce sont, d'abord, notations légères

de jouvenceau qui sait mieux les livres que la vie : « Antes que la cansada y enojosa Vejez tu linde juventud espante », disait-il avant 1814 (*Poesías*, p. 19). La « vejez enojosa » reparait en 1819 dans cinq strophes d'une *Cantilena* (R., I, 367); dans *Brevedad de la vida* (R., II, 12-13); puis, dans *Lanuzá*, (R., V, 104-5 las canas frías De la mustia vejez, el torpe hielo; et p. 115 el hielo frío De la vejez cansada). Dans *Arias Gonzalo* (R., V, 72) résonne un accent douloureux : « Antes de envejecer fenezca el hombre, Si para ser inútil envejece ». Dans *Brevedad de la Vida* (1819) et dans *El Otoño* (1833; R., II, 122-3), le lieu commun de la vieillesse est rattaché au lieu commun de l'alternance des saisons et à celui de la brièveté et de l'instabilité de la vie humaine. Le thème est rappelé dans le *Moro* (R., III, 254-5) :

presurosa

Vino a mí la vejez; sus manos frías
De mi vigor los restos me robaron,
Y todos los achaques y fatigas,
Que su cortejo forman, se reunieron
Y descargaron sobre mí sus iras...

Même idée en 1845, dans *El Desconsuelo* (el árido desierto De la vejez angustiosa), dans *Elvira* (la vejez, de enfermedades Asilo y de disgustos, De dolores, de sustos). Deux ans plus tard, le thème s'épanouit en une longue pièce de vers à laquelle il donne son titre : *La Vejez*, qui est, avec *Meditación*, comme un résumé de *El Desengaño en un sueño*.

Jusqu'à quel point était-il sincère, à cinquante-six ans, pourvu d'une charge à la fois lucrative et honorifique, choyé des Napolitains et des Napolitaines, favori des milieux diplomatiques? Ne se vantait-il pas d'être plus jeune que ses secrétaires et ses attachés? Et Cueto de nous dire que cette pseudo-obsession de la vieillesse n'était que « le paradoxe d'un sybarite », la fantaisie d'un homme qui pouvait mourir, mais non vieillir (*Discurso...*, p. 133). Il vieillit pourtant, et Vidart, qui lui fut présenté en 1864 au Casino de Cádiz, nous rapporte, dans un article déjà cité, qu'il tenait la vieillesse pour le plus grand des malheurs humains. « Un soir, au Casino de Cádiz,

il racontait les adversités qui avaient rendu son existence amère et il peignait, avec des phrases spirituelles, ses persécutions et ses déceptions politiques; il affirmait que pour tout et en toutes circonstances il avait trouvé de la résignation et une consolation relative; « mais ce malheur de vieillir — ajoutait le Duc —, comme il s'accroît sans arrêt, est le plus difficile à supporter; j'avoue que je n'ai pas réussi à m'y résigner ». Rivas parlait alors des dernières et pénibles années de sa vie, et l'on conçoit que cet épicurien vieilli et perclus fût à ce moment des plus sincères. Mais tout ce qu'il écrivait dans la fleur de ses jeunes ans ou dans la bonne et voluptueuse ville de Naples n'était que jeux de dilettante.

Est-il plus profond lorsqu'il aborde les grands problèmes qui ont tourmenté de tout temps l'âme humaine? Et d'abord, les pose-t-il, et n'est-ce pas plutôt les critiques qui les posent pour lui? M. E. A. Peers est de ceux qui se sont montrés le plus préoccupés par la question de son attitude devant l'énigme de l'univers. Le sagace et averti D. José R. Lomba y Pedraja me paraît avoir, excellemment et par avance, remis les choses au point¹. Un rapide examen de cette partie de l'inspiration rivesque ne nous conduira pas à des conclusions fort éloignées des siennes.

Rivas, dans sa jeunesse, reçut de ses parents d'abord, puis de ses maîtres du Séminaire, une éducation religieuse soignée. A l'heure où les premiers contacts de la vie ébranlent les convictions les mieux établies, la fréquentation de son frère, assez franc luron, semble-t-il, puis de Galiano, athée et franc-maçon, durent faire de lui un de ces seigneurs voltairiens dont le type est fréquent dans la société espagnole vers 1800. Qu'il ait été lui-même franc-maçon, l'anecdote que j'ai rapportée à propos de son séjour à Londres le prouverait si elle pouvait être, sans hésitation, tenue pour véridique. Mais à défaut de cette preuve, il me paraît impossible que

1. Dans son substantiel compte rendu d'un premier essai du critique anglais, *Rivas and Romanticism* (*Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* [Santander], Año VII, Enero-Marzo 1925 — Num., I, pp. 98-104).

notre auteur, vers 1822, sous l'influence prépondérante de Galiano, ne se soit pas affilié à l'une des innombrables sociétés secrètes dont les ramifications s'étendaient alors sur tout le territoire de la péninsule. On peut imaginer sans peine que l'influence de sa femme, succédant à celle de Galiano pendant les années de Malte, le ramena à des sentiments plus voisins de la foi; aussi, quand le ménage s'installe à Paris, le nom de Saavedra ne figure dans aucune énumération de francs-maçons militants, où on relève ceux de Galiano et d'Istúriz. Je ne serais pas surpris toutefois que les longues conversations de Paris et de Tours avec Galiano aient réveillé son scepticisme foncier. Mais le retour d'émigration, l'élévation du « cadet » à la grandesse d'Espagne, sa fréquentation des milieux aristocratiques et dits « bien pensants », son évolution politique, laquelle le rapproche de plus en plus des partis d'ordre, tout contribue à ranimer en lui les ferments de religiosité qu'une éducation première avait déposés dans son âme et qui le restituaient à son intégrité morale de catholique espagnol. Je n'entends pas insinuer qu'il ait jamais été un catholique fervent et militant, pas plus qu'il ne fut jamais un sectaire; mais je pense qu'à travers son scepticisme originel et permanent, il fut et resta, par indolence et malléabilité natives, un de ces nombreux Espagnols qui croient en Dieu sans en être troublés et observent les prescriptions religieuses qui sont de bonne société. Si nous pouvions avoir des détails précis sur ce point, ils nous montreraient, j'en suis convaincu, que son temps d'incrédulité franc-maçonne ne fut qu'une parenthèse dans sa vie morale. Une foi commune et courante, attitude commode et de tout repos, suffisait à ses besoins d'idéal. Elle résolvait pour lui l'énigme de l'univers, les angoissants problèmes de la destinée humaine. Elle explique pourquoi sont absentes de son œuvre les aspirations ardentes du mysticisme aussi bien que les douloureuses plaintes de l'âme torturée par le doute. Pourtant, la religion intervient dans tous ses écrits, et y tient parfois assez de place pour susciter des interprétations diverses.

Sa conception de Dieu est celle de tout le monde : il n'est, pour s'en rendre compte, que de noter les appellations sous lesquelles il le désigne : Dieu est l' « Omnipotent » ; l' « Omnipotence », son attribut ordinaire, est « *sabia, alta, santa, suma, sabia eternal* » ; j'ai rencontré 45 fois l'adjectif ou le substantif « Omnipotent ». On trouve souvent « *Dar gracias al Señor Omnipotenté* » (*Tanto vales...* R., VI, 212 ; *El Moro...* R., III, 259, 517 ; *Maldonado*, R., V, 265). Parfois, Dieu est appelé « *El Todopoderoso, El Dios de venganzas, El Eterno, El Criador del universo, El criador sapientísimo, El Reparador del universo, El sér sumo, El eterno Dios, El Dios omnipotente, El Autor del Orbe* ». Il est « *tres veces santo* » en 5 passages. Rarement il est « *Dios* » tout court. On nous parle de son trône, de ses sacrés autels, de son char (R., I, 253), et surtout de son bras ou de sa main, sous l'influence persistante d'Herrera (7 fois). En résumé, un vocabulaire banal où je ne puis relever qu'un vers gracieux « *La sonrisa de Dios omnipotente* » (R., V, 308). Tout-puissant : tel est le Dieu de Rivas.

Ses ministres ne semblent pas partager toujours sa toute-puissance, et l'on a reproché à l'auteur d'avoir fait rire ou sourire aux dépens de personnes revêtues de l'habit religieux. Le reproche est, à mon sens, exagéré. Certes, nous trouvons dans l'Archiprêtre de Salas un type comique, et chacune de ses apparitions déride le lecteur : il saupoudre de latin ses homélies, il allonge son sermon pour donner le temps à sa gouvernante de préparer le festin ; mais il nous est néanmoins très sympathique. Le trait est plus appuyé quand il s'agit de Melitón qui se voit attribuer dans *Don Alvaro* le rôle de « *gracioso* » ; mais ce n'est qu'un frère lai, comme celui des *Recuerdos de un grande hombre*. D'ailleurs, en transformant en « *graciosos* » ces frères lais bavards, gourmands, répliqueurs, l'auteur, nous l'avons vu, ne faisait que suivre l'exemple d'illustres devanciers ; nous devons même avouer qu'il a atténué la caricature. Plus malicieuse est la satire qu'il fait du riche abbé aux mœurs de sybarite dans le romance X du *Moro* : il l'a si bien senti, qu'il s'en explique dans une note ! Les bons religieux ne manquent pas

dans ses écrits ; ils sont même le plus grand nombre : le saint évêque et le saint cénobite de *Malek*, le saint ermite du *Moro*, les deux révérends de *Don Alvaro de Luna*, le Gardien de *Don Alvaro*, celui des *Recuerdos de un grande hombre*, et l'officiant de *El Aniversario*... toutes ces saintes personnes s'expriment saintement ; et si le chanoine sévillan de *Don Alvaro* parle « taureaux », c'est en vertu de l'extrême liberté dont on jouit chez nos voisins pour toute chose étrangère à la foi. Notons pourtant que Rivas s'attarde moins, en général, à peindre les saints que les autres : peut-être nous dirait-il que la vertu est une, et les ridicules divers. En outre, son humour s'exerce aux dépens des prêtres ou des moines pendant la période où il a conçu et réalisé la II^e partie du *Moro* et *Don Alvaro*, c'est-à-dire à Paris et à Tours : période d'intense labeur, coupé de causeries et de promenades dont Galiano était l'interlocuteur et le compagnon habituels. J'insiste sur cette fréquentation, parce que je crois qu'elle a marqué la conception même de *Don Alvaro*. Pour ne pas s'y être arrêtés, la plupart des critiques se sont évertués à définir ce « sino » dont la force anime le drame. Il est regrettable que M. E. A. Peers, qui expose et discute avec soin leurs théories, dans *A critical study*... (p. 381 sq.), n'ait pas reproduit aussi l'interprétation, à base de philologie, que donne Xavier Durrieu dans un article intitulé *Le théâtre moderne en Espagne* et paru dans la docte « Revue des Deux-Mondes » du 15 juillet 1844 : après avoir mentionné dans le corps de l'article « Alvaro, ó, la fuerza del Sino (Alvaro, ou la Force de la Destinée) », X. Durrieu explique en note : « Littéralement : Alvaro, ou la Force du Oui et du Non ». Notre compatriote, le plus sérieusement du monde, a jeté dans le débat la note gaie. Il réussit, sans le vouloir, à nous faire sourire, d'un sourire qu'il faut garder au coin des lèvres si nous voulons parler sans détonner de la Fatalité rivesque.

Au risque de paraître léger et déplorablement superficiel, je n'hésite pas à affirmer ma conviction que le « sino » de *Don Alvaro* sort en droite ligne du magasin aux accessoires poétiques ; et j'avoue, à ma grande honte, ne pouvoir discerner — que

je considère leur essence ou leur rôle — aucune différence entre le « sino », le « hado », le « destino », la « fatalidad », le « poder de las estrellas ou de los astros » ; j'irai plus loin et mettrai sur le même rayon ou dans la même case du magasin Dieu et la Providence, me séparant en ceci de M. Lomba ; pour ce dernier, Rivas, dont Dieu et la Providence étaient la foi, pouvait jouer poétiquement des « Hado, sino, destino, suerte et fatalidad », se rebeller contre eux, se plaindre de leurs verdicts. Que le poète ne se rebelle jamais contre les arrêts de Dieu, c'est possible, mais qu'il se serve de la Toute-puissance de Dieu et de la Providence divine exactement comme de machines à nouer ou à dénouer des situations, à mouvoir des personnages, — ce qui dispense d'une étude approfondie des passions, — cela me paraît incontestable. Où est le texte qui révèle plus de conviction, plus d'ardeur dans la foi ? Dans *La Catedral*, toute d'inspiration religieuse, ce qui revient sans cesse, ce sont les mots « entusiasmo y fe », repris souvent dans la suite. La foi s'exprime en des phrases traditionnelles, sans aucun jaillissement lyrique de quelque fraîcheur et de quelque spontanéité.

Rivas avait beaucoup lu ; il avait retenu un peu de l'Ananké grecque, du Fatum latin, du Mektoub arabe, et il en avait formé un concept vague où la destinée, le sort, le hasard, la fortune, la providence, la force des astres se trouvent représentées, sans qu'il soit possible d'y démêler ces divers éléments. À ce concept se rattachent encore les vieilles superstitions populaires que l'Espagnol du Moyen âge — et peut-être aussi bien des Français de nos jours, dirons-nous pour ne fâcher personne — conciliait, par une opération spirituelle dont il avait le secret, avec la foi catholique la plus vive. Ainsi, il y avait place dans une âme pour la croyance au libre-arbitre chrétien et pour celle en la prédestination païenne, en la Providence divine d'une part, et, de l'autre, en l'Astrologie et la Chiromancie.

En fait, dès ses premières œuvres, Rivas, après tant d'écrivains chrétiens, fait un large usage du Hasard comme accessoire poétique, et surtout comme ressort dramatique. J'ai, dans

mes notes, sept fiches pleines de « *estrellas enemigas, impías, desdichadas, malas, felices, fatales, dichosas, sañudas, aciagas, amorosas, venturosas, inexorables* », de « *suertes negras, adversas, embravecidas, tremendas, mezquinas, crudas* », de « *rigores del hado; hados crudos, terribles; fuerzas del hado* », de « *destinos insanos, amargos, inexorables, duros, adversos, injustos* », de « *influjos benignos de las estrellas, favores de las estrellas* », d'« *agüeros malos, infaustos* », etc., etc. Dans toutes ces expressions, adjectifs et substantifs sont aussi interchangeableables que des pièces de mécanique fabriquées en série; leur emploi se continue à travers l'œuvre entière, vers ou prose, constitue peut-être le lien permanent le plus fort qui en rattache les diverses parties entre elles. Cette phraséologie simpliste laisse une impression de monotonie, en raison d'innombrables redites, et de multiples répétitions de formules figées¹.

Ce n'est pas assez de dire qu'elle résiste chez Rivas à l'action des germes nouveaux, venus de l'idéal romantique : le romantisme ne pouvait que renforcer cette tendance primordiale de son esprit. Lorsqu'il voyait la *Fa-la-li-lé* jouer un rôle prépondérant dans les drames de Dumas, de Vigny et d'Hugo, pouvait-il hésiter à faire du « *sino* » le moteur essentiel de la pièce dont le projet mûrissait peu à peu en lui ? Cette intention romantique est marquée par le sous-titre, et hâtons-nous de dire que ce dernier constitue la principale différence entre cette pièce et les autres du même auteur. Il n'y a ici ni plus ni moins d'étoiles, de destinées, de fortunes, de hasards qu'ailleurs, à part le coup de pistolet du premier acte, qui me ferait penser, si je ne craignais de paraître irrévérencieux, moins

1. On trouve par exemple, dans *El Moro* (R., III, 169) le vers « *Amor que concertaron las estrellas* », repris à la p. 333 « *era un amor que concertaron Los astros á despecho de la suerte* » (où je remarque une dualité de forces qui échappe à mon analyse) et répété dans *La vuelta deseada* (R., IV, 416) qui est de la même époque « *Un primer amor de aquellos Que las estrellas combinan* » et dans *La Azucena milagrosa* (R., V, 219) qui est de 1847 : « *Amor que concertaron las estrellas* ». Une explication analogue est valable pour l'amitié dans *Don Alvaro* (a. IV, sc. I) : « *Pues trataron las estrellas Por raros modos de hacernos amigos* ».

encore qu'à la solennelle fatalité, à une sorte de « guignon » sans grandeur tragique. Les autres meurtres et le suicide sont non pas des coups du hasard, mais les étapes inéluctables d'un processus de vengeance. Ce n'est pas par hasard que Don Carlos est en Italie : « A Italia vine anhelando Mi honor manchado lavar » (a. III, sc. 8) ; lui mort, Don Alfonso reprend la poursuite. Si D. Alvaro les tue tous deux, ce n'est pas en vertu d'un hasard, c'est en raison de son adresse aux armes. En vérité, je ne vois pas que, dans cette pièce, le « sino » ait une force particulière, et je dirais que le sous-titre nous égare, si je ne lui reconnaissais, précisément, la valeur d'une indication, d'une intention qui s'affirme.

Il n'y a donc pas à discuter de particulière façon l'emploi de la fatalité dans *Don Alvaro*. Bien plus curieux est le suicide du principal héros. Qu'un Aliatar mette fin à ses jours, c'est affaire entre sa conscience et Mahomet. Qu'un moine, donné comme très pieux, tenu par son Gardien pour un saint homme dont toute la communauté admire les vertus, en arrive à désespérer de la Providence divine, voilà qui doit nous surprendre sur une scène espagnole. Lorsqu'ils dressaient la statistique de l'immoralité des drames romantiques français, à côté de l'adultère, de l'inceste et de l'assassinat, les critiques espagnols plaçaient le suicide. Pourtant, le romantisme français était volontiers religieux : *Le Génie du christianisme*, et, dans un genre différent, *Notre-Dame de Paris*, n'étaient pas œuvres d'incroyants. Mais la vérité devient erreur en franchissant les Pyrénées et nous affirmerions que Rivas, portant un suicide à la scène du Príncipe en l'an 1835, a commis une erreur d'optique théâtrale — à moins de supposer qu'il a fait preuve d'une téméraire hardiesse, — si nous ne pouvions envisager une explication beaucoup plus plausible de ce fait surprenant. Pourquoi ne pas se souvenir, en effet, que le drame n'a vu le jour en Espagne que par le jeu des circonstances politiques, mais qu'il est d'inspiration essentiellement française, conçu en vue de plaire au public qui applaudissait *Hernani*, *Antony*, *Marion de Lorme*, *La Tour de Nesle*, *Le Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia* et

Marie Tudor? Un remaniement rapide et forcément superficiel, portant surtout sur la transformation en vers de certains passages de prose, ne pouvait en modifier les traits essentiels; et l'auteur, mal réadapté peut-être à la mentalité de ses compatriotes, peut-être aussi désireux de tenter un coup d'audace, soumit au verdict des spectateurs du Príncipe le drame qu'il avait construit en vue d'enthousiasmer les spectateurs de la Porte Saint-Martin. Il est indéniable, en tout cas, qu'il ne renouvela pas une telle tentative.

Si *Don Alvaro* se rattache aux autres productions de Rivas par l'emploi traditionnel du « sino », il s'en distingue donc, par son suicide, au point de constituer une exception dans cette œuvre, qui est, somme toute et en général, quoique de façon banale et conventionnelle, teintée de spiritualité catholique. Gardons-nous, toutefois, de croire que Rivas se soit jamais préoccupé de réaliser la double devise de son écusson : « Padercer para vivir — Beati qui pro fide pugnauerunt »; ni la partie latine, ni la partie castillane n'étaient de nature à le séduire; cet homme aimable, sceptique et sensuel n'avait l'âme ni d'un stoïcien, ni d'un martyr!

IV

Si l'inspiration philosophico-religieuse de son œuvre a été souvent discutée, il en va tout autrement de son inspiration nationale¹ et il suffira d'indiquer brièvement comment elle se manifeste.

Ses poésies patriotiques ne sont pas ses plus beaux titres de gloire : le souffle en est surtout d'origine livresque. Il faut admirer davantage le ton de parfaite dignité dont il parle de sa patrie lorsqu'il est contraint de l'abandonner : « un corazón de honor cubierto (disait-il) Aunque la patria lo destroce y parla Con vil persecución y ofensa grave » jamais ne doit médire

1. Cañete, p. 1 de son étude sur *Don Alvaro* (*Autores dramáticos contemporáneos*), l'appelle « tal vez el último de los grandes poetas genuinos españoles ». « El más castizo y libre de influjo extranjero [2]; el españolísimo... » dit Valera (*El Ateneo*, p. 118), etc.

d'elle, et moins encore chercher à lui nuire. Grande est la constance avec laquelle il l'évoque, aussi bien dans l'exil de Malte que dans les délices de Naples. Je veux bien qu'il entre un peu de procédé dans la façon dont il termine *El Faro de Malta* ou la poésie *A. D. José Zorrilla*, et qu'il exagère, quand il affirme dans cette dernière « Que encantos jamás habrá bastantes, Ni Circes, ni Sirenas, Que consuelen mis penas, Donde no suena el habla de Cervantes ». Mais, Circés et Sirènes à part, il est exact qu'il éprouva toujours de l'antipathie pour tout ce qui n'était pas espagnol. L'on sait, en particulier, son amour de la langue natale, et qu'il se récitait à lui-même, à haute voix, des pages entières de poètes et de prosateurs castillans¹. Cet amour des choses d'Espagne se manifeste dans des détails piquants : en 1857, il est nommé Ambassadeur à Paris ; une de ses filles, Doña Corina, aujourd'hui M^{me} la Marquise d'Aranda, désire l'accompagner ; son père y consent, à la condition que la jeune fille s'engage à ne pas épouser un Français² ! Le serment est d'autant mieux tenu que doña Corina n'est déjà plus tout à fait libre. Il y a, dans l'attitude de Rivas, quelque ingratitude envers un pays auquel il doit beaucoup, depuis son précepteur, le chanoine Bordes, jusqu'à son séjour en France en 1830-33, où il reçoit un bon accueil, des secours matériels et un complément d'initiation intellectuelle. Les Anglais ne sont, d'ailleurs, pas mieux partagés que nous : ils l'ont accueilli à Gibraltar, à Londres, à Malte ; ils lui ont donné W. Scott, Byron, Shakespeare et Southey, et même Wellin-

1. J. Valera (« El Ateneo », t. II, p. 134) dit que Rivas parlait le français et l'italien « no con pronunciación muy correcta ni con pleno rigor gramatical acaso », mais qu'on l'écoutait avec plaisir. Son fils Enrique (R., I, 106) affirme qu'à Naples il adressa un discours au peuple « en italiano, que poseía como el español » ; et (p. 178) qu'il parlait « con sumo desembarazo la lengua de Molière ». D'après Cueto (*Discurso...*, p. 110), il ne pouvait s'habituer à ne pas entendre parler espagnol autour de lui : certaines langues étrangères « provocaban de su parte festivos sarcasmos que rayaban en intolerancia casi infantil ».

2. Mascarilla : *Una Nonagenaria ilustre. La Marquesa Viuda de Aranda* (dans « Blanco y Negro », avril 1925). L'impératrice Eugénie, qui avait fait le même serment, s'y montra moins fidèle.

ton pour combattre Napoléon ; mais Rivas, qui, en 1812, chantait « Wellington glorioso » (R., I, 244), emploie plusieurs strophes à maudire, en 1838, l'ingérence étrangère (R., IV, 62), et, en 1847, « la pérfida Albión » (R., V, 260) : un poète national se doit d'être un écho sonore !

Il se doit surtout de célébrer sa patrie ; et Rivas semble s'être appliqué à réaliser le programme tracé par Zorrilla dans les strophes si chantantes de l'*Introducción* des *Cantos del Trovador*. Mais, au moment où paraissait ce recueil, le programme était déjà réalisé presque en entier. L'œuvre se rattache toute à l'Espagne, sauf *El Duque de Aquitania* et *Malek-Adhel*, *El Desengaño* et *El Parador*, et quelques poésies lyriques.

Passer en revue ses écrits, c'est énumérer toutes les phases de l'histoire d'Espagne : la monarchie visigode, avec son premier roi dans *Ataulfo* et le dernier dans *Florinda* ; l'Espagne au dixième siècle dans *El Moro expósito* (le royaume de Córdoba et le comté de Castille) ; le siège de Zamora dans *Arias Gonzalo* ; les premiers temps du royaume d'Aragon dans *El Crisol de la Lealtad* ; des épisodes de la Reconquista dans *Aliatar* et les mœurs arabes dans des romances mauresques ; et les règnes de Sancho el Bravo (*El Aniversario*) ; D. Pedro I (*Doña Blanca*, *El Alcázar de Sevilla*, *Una antigualla de Sevilla*, *El Fratricidio*) ; Juan II (*El Paso Honroso* et *Don Alvaro de Luna*) ; les Rois Catholiques (*La Azucena Milagrosa*, *Recuerdos de un grande hombre* et *Un embajador español*) ; Carlos V (*La Buenaventura* ; *La muerte de un caballero* ; *Amor, honor y valor* ; *La Victoria de Pavía* ; *Solaces de un prisionero* ; *Un Castellano leal* ; *El solemne desengaño*) ; Felipe II (*Una noche de Madrid en 1578* et *Lanuza*) ; Felipe III (*La Morisca de Alajuar*) ; Felipe IV (*El conde de Villamediana*, *Masanielo* et la *Breve reseña de la Historia del Reino de las Dos-Sicilias* qui embrasse plusieurs règnes) ; Felipe V (*El Cuento de un Veterano*) ; Carlos III (*D. Alvaro ó la fuerza del Sino*) ; Fernando VII (poésies patriotiques, *Bailén*, *La vniella deseada*, *El sombrero*) ; enfin, l'époque de María Cristina (*Los Hércules*, *El Hospedador de Provincia*, *El Venterò*).

Vers et prose, histoire, essais, drames, tragédies, légendes,

épopées et pièces lyriques, l'œuvre entière plonge ses racines dans le terroir et y puise sa force et son coloris. Certes, la répartition des sujets traités entre les différentes époques n'est ni systématique, ni méthodique ; mais avons-nous le droit de le reprocher au poète qui composait au gré de sa fantaisie ? Il ne nous décrit pas tant son pays, que ses habitants, leurs coutumes, leurs faits et gestes ; il n'a pas tout raconté, ni très exactement, il a fait mieux : il a poétisé l'Espagne et l'a fait aimer, et les Espagnols doivent lui être reconnaissants d'avoir, avant Zorrilla, mis sa plume au service de sa patrie. Avant Zorrilla, il aurait pu dire :

Mi voz, mi corazón, mi fantasía
La gloria cantan de la patria mía...

De ce profond amour du terroir, qui était en lui, il fut la seule victime, lorsque son goût immodéré pour les dramaturges du siècle d'or fit de ses dernières pièces des pastiches de comedia.

CHAPITRE II

L'ARTISTE

Chez Rivas, la nature de l'inspiration, d'une part, et, d'autre part, certains phénomènes de genèse poétique, expliquent la présence typique de quelques éléments, de préférence à d'autres, et l'ordre selon lequel ils sont disposés.

I

Le procédé préféré de l'auteur pour commencer ses œuvres est celui de l'exposition par une collectivité. La dramaturgie classique reposait sur l'emploi du confident : le rideau se levait ; Antiochus et Arsace, Chimène et Elvire dévoilaient les antécédents nécessaires. Parfois le dialogue faisait place au monologue. Le procédé était bon au début des actes comme au début de la pièce. Rivas ne saurait manquer à la tradition tant qu'il reste fidèle au canon classique. Pourtant, dès le *Paso honroso*, le chant I s'ouvrait par une scène d'ensemble ; dans *Lanuza*, le 1^{er} acte débute par une scène de confidences, le III^e par une solennelle assemblée. Le banquet du premier chant de *Florinda* constitue pour ce poème une ouverture grandiose et pleine de mouvement ; le début de l'acte IV d'*Arias Gonzalo* est plein de grandeur ; expositions collectives encore dans le *Moro*, *Don Alvaro de Luna*, *El Conde de Villamediana*, etc. Le procédé s'étale dans *D. Alvaro* : tous les actes, sauf le quatrième, débutent par des ensembles. I, l'*aguaducho* ; II, l'auberge d'Hornachuelos ; III, les joueurs de cartes ; V, la répartition de la soupe. Les scènes de collectivités, de publics abondent en d'autres endroits où, sans être d'exposition, elles renseignent néanmoins le lecteur. *El Conde de Villamediana* est coupé, tout entier sur ce patron, sauf le « final ». Il en est de même pour *Maldo-*

nado : La romería, Las Charlas, El salón, La taberna, La lid, El rescate; et tout *El Aniversario*. Ensembles encore dans *El Moro* (fêtes publiques, banquets, tournois, duels), dans la *Morisca* et le *Crisol*. Ces ensembles donnent des introductions animées, vivantes, parfois majestueuses et parfois populaires, et même populacières; toujours pittoresques.

Tous les débuts ne sont pas également heureux. Le poète, remaniant sa première édition du *Paso*, fait débiter par une aurore les chants II et III : remaniement significatif, si nous remarquons, en outre, que le chant IV débute par la description d'une nuit : nous sommes ainsi conduits à noter une tendance non pas à répéter dans deux chants successifs une description d'aurore, mais à commencer trois chants successifs par la détermination de l'heure. D'autres exemples appuient cette observation et la complètent; on peut dire que l'indication de l'époque, de la saison, de l'heure, en un mot la situation de l'action dans le temps, sert très fréquemment à Rivas de point de départ¹.

Malgré ces répétitions, il semble qu'il commence mieux ses œuvres qu'il ne les achève. D'abord, certaines fins ont le défaut de certains débuts : elles tournent au procédé; par exemple dans les œuvres où, après avoir parlé d'un territoire étranger, il évoque l'Andalousie. Plusieurs pièces de théâtre se terminent par une moralité : *El Duque de Aquitania*, *Malek*, *Lanuza*, *La Morisca*...

Ces sentences ont un avantage : elles mettent un point final très net. D'autres fins sont plus variées, mais moins heureuses. Les dernières strophes de *Florinda* et du *Moro* sont d'une platitude désespérante. On est surpris de voir, dans ce poème-ci, un écrivain, qui a soutenu un bel effort de création pendant 500 pages, s'abandonner, près du but, à la plus coupable négligence. Quelques *Romances* s'achèvent faiblement : *Una antigualla de Sevilla*, *La Buenaventura*, *La muerte de un*

1. En ce qui concerne l'heure par exemple, voir plus loin ce qui est dit du soleil, de la lune, de la nuit.

caballero, *El solemne desengaño*, *El cuento de un veterano*, etc... D'autres finissent de médiocre façon et on me dispensera de les nommer. Les poésies lyriques n'échappent pas à ce défaut : par exemple, R., I, 191, 194, 197, 219, 233, 275, 325, etc., avec cette circonstance aggravante que plusieurs de ces pièces sont des sonnets, et que J. M. de Hérédia nous a rendus exigeants en la matière. Dans le tome II des poésies, trois compositions consécutives, datées de 1820, se terminent sur un vers à trois substantifs (pp. 22, 29 et 33).

M. Gabino Tejado¹ note que l'art de Rivas est très inégal : « Que l'on examine n'importe quelle œuvre un peu longue du Duc de Rivas, et l'on trouvera les preuves de ce que nous avons exposé. Tout d'abord on peut affirmer que le début est toujours ce qu'il y a de meilleur dans ses compositions, parce qu'alors agissent avec vigueur les impressions qui lui ont inspiré son sujet; là est vivant le feu qui s'empare de son esprit; en outre, il n'a pas eu encore le temps d'imiter personne, parce qu'à coup sûr sa première inspiration lui appartient toujours : au début, il est toujours original, grandiloquent, harmonieux, concis, capable enfin d'inspirer enthousiasme et confiance au plus tiède, au plus mécontent... » Ces explications d'un phénomène aisé à constater sont très discutables et commandent des réserves. Le début des compositions rivesques n'est pas toujours ce qu'il y a de plus original; si Gabino Tejado s'était livré à un travail complet et méthodique d'étude des sources, il aurait, au contraire, constaté que le poète s'appuie presque toujours, en commençant, sur un texte antérieur qui détermine la mise au travail du cerveau. De plus, il faut distinguer entre deux sortes de débuts et de conclusions. S'il s'agit d'une production de très courte haleine, il est vraisemblable que l'auteur les écrivait d'un seul jet; dans ce cas-là, il lui arrive, comme à tous ceux qui composent dans le feu de l'inspiration, que le point de départ lui apparaisse tout fait, —

1. *Escritores contemporáneos : El Duque de Rivas* (Dans « *El Siglo Pintoresco* », 1845, t. I, pp. 220-226).

l'idée revêtue de sa forme. — et le séduise et le décide à prendre la plume; et que, ce premier pas franchi, avec brio, la suite se ressent de quelque effort, le poète n'étant pas homme, nous le verrons, à remettre son ouvrage cent fois sur le métier. Mais il en va autrement dans les œuvres de quelque étendue, dans un romance historique, dans une tragédie, dans le *Moro*; là l'écrivain s'y reprend à plusieurs fois, et rien encore ne nous permet de discerner chacun des morceaux qu'il a écrits en une séance, car s'il dénombrerait ses vers, il ne datait pas la tâche réalisée chaque jour; rien, donc, ne nous autorise à conclure de la faiblesse d'une partie que celle-ci a été rédigée en fin de séance et trahit la fatigue. Cette explication ne peut valoir que pour certains couronnements d'œuvres, les dernières scènes d'un drame, les derniers vers d'un romance ou d'une légende, les dernières octaves du *Paso* ou de *Florinda*: on peut, sans heurter la vraisemblance, conjecturer que Rivas, n'étant pas de ces tâcherons de la littérature qui travaillent tous les jours à la même heure et le même nombre d'heures, devait estimer que le point final d'un drame ou d'un long poème l'était aussi d'une séance de rédaction. Mais pour les morceaux intérieurs d'une production de quelque étendue, il faut admettre, d'une part, que le génie n'a pas le débit régulier et la température constante de certaines sources et, d'autre part, que Rivas, poète du premier jet, a ses moments d'inspiration soutenue, mais que celle-ci se fatigue et déchoit lorsqu'il lui demande un effort prolongé, sans qu'une sévère révision ultérieure vienne corriger les effets de la défaillance passagère. Pour le *Moro* en particulier, dont la composition s'étend sur plusieurs années, et les années de maîtrise, il faut imaginer en outre, pour expliquer la faiblesse notoire du dernier chant, l'action de circonstances externes, et, par exemple, le désir de remettre son manuscrit, à un moment où s'entr'ouvriraient les portes de la patrie et où l'espoir brillait d'un proche retour.

Toutes les raisons ci-dessus exposées doivent, sans doute, entrer en jeu si l'on veut expliquer les hauts et les bas que

Gabino Tejado constate chez Rivas : « Après la défaillance, la dégradation, ... survient une autre période d'ardeur, il recouvre ses forces, et, par conséquent, son style se relève », et on reconnaît son poète. Seulement, ces défaillances rompent l'unité de style et, parfois, l'unité de plan.

Par ailleurs, il n'est pas plus exact d'affirmer que toutes les œuvres de Rivas s'achèvent mal ou médiocrement, que de prétendre qu'elles commencent toutes bien. Il n'est pas rare de trouver au bout d'un poème un vers ou un groupe de vers qui le termine d'un trait net et saillant. C'était déjà le cas du *Paso* : après de multiples combats, semés d'incidents, Suero se présente devant Doña Luz « Quien le dice, con rostro ruboroso : Alzad, noble Quiñones ; sois mi esposo ». Même sobriété dans *Don Alvaro de Luna* :

El hacha cae como un rayo, — Salta la insigne cabeza,
Se alza universal gemido, — Y tres campanadas suenan.

Quatre vers, quatre notations : la dernière se prolonge en lentes vibrations de glas. Une série de gestes termine aussi *El Alcázar de Sevilla* :

Le dió con el pie un empuje — Que hizo estremecer el cuerpo ;
Desnudó la aguda daga, — Al moro, la dió, diciendo :
Acáballo, y, sosegado, — Subió y entregóse al sueño.

Cela manque de fanfare, mais cela donne l'impression précise d'une effrayante tranquillité après un forfait effroyable.

Parfois le poème s'achève sur une mort, et c'est, de toute évidence, une fin très caractérisée (*El Conde de Villamediana*, *El Aniversario*). C'est une antithèse qui clôt *La Victoria de Pavía* :

Y en vez de tal prenda, España — Supo añadir, ¡Vive Dios!
Al gran nombre de Pavía — El de Bailén que es mayor.

Ailleurs, un cri, une envolée satisfont notre esprit. Dans les *Recuerdos de un grande hombre*, un large endécasyllabe, succédant aux octosyllabes du romance : « ¡Viva Colón, descu-

bridor de un Mundo! » Et voici une octave bien lancée et pleine d'envol, avec ce verbe « volar » en tête du vers :

Y cuentan los piadosos naturales
Que cuando un mar de fuego era el convento,
En que los chapiteles colosales
Se desplomaban con fragor violento,
Vieron á las mansiones celestiales
Volar, atravesando el firmamento,
De resplandor cercada y luz hermosa,
Triunfante, la *Azucena milagrosa*.

Même habileté à finir dans un grand nombre de morceaux constitutifs d'un ensemble : chants du *Paso*, de *Florinda*, romances du *Moro*, actes ou « jornadas » d'une tragédie, d'une comédie ou d'un drame ; par exemple, le chant I de *Florinda*, avec une belle octave dont le dernier vers « Mi maldición ha sido, no mi acero » est à la fois une exclamation, un cri romantique et une antithèse. La fin du chant II est moins heureuse, sans être mauvaise. La str. LXXVI du chant III montre avec bonheur, face au Peñón de Calpe, « Los africanos enemigos montes Alzarse en los cercanos horizontes ». Il y a là un trait large et d'un bel effet ; mais peut-être Rivas eût-il été mieux inspiré en s'arrêtant sur l'octave précédente, de forme pleine et que couronne une image si hardie :

Dicen también, que al retemblar pasmado,
Viendo venir la inesperada guerra,
Calpe, inmenso peñón, que al cielo alzado,
Entre nubes la frente árida encierra,
Avanzóse hacia el mar, desengonzado
Por fuerza oculta de la firme tierra,
Entrándose, con pasmo de las olas,
Como á guardar las costas españolas.

Par contre, les chants IV et V s'achèvent dans une tonalité médiocre.

Prenons un autre exemple, dans le théâtre ; voici la pièce la plus renommée, *D. Alvaro*. La jornada I finit sur un coup de feu, des cris, les supplications d'une fille, la malédiction d'un

père, l'esquisse d'un mouvement de fuite par le balcon : au milieu de quelle émotion le rideau doit tomber ! La jorn. II finit sur un ton de piété, qui convient à l'ambiance de la deuxième partie de cette jornada ; on y retrouve comme dans le final de *Don Alvaro de Luna*, écrit vers la même époque, quatre idées en quatre vers : « Vamos al punto, vamos. En la casa de Dios, hermana, entremos, Su nombre bendigamos, En su misericordia confiemos. » Le final de la jorn. III peut paraître plat, mais seulement à qui ne comprend pas l'intention cruelle enclose dans les trois derniers vers, sous leur apparente courtoisie : « Por ver bueno al capitán, Tengo, amigo, más afán Del que imaginar podéis ». Le vœu solennel de D. Alvaro fait à la jorn. IV une conclusion tout à fait dramatique ;

Denme una espada : volaré á la muerte,
Y si es vivir mi suerte,
Y no la logro en tanto desconcierto,
Yo os hago, eterno Dios, voto profundo
De renunciar al mundo
Y de acabar mi vida en un desierto.

Enfin les dernières scènes de la dernière jornada, avec leur pathétique forcené et convulsif, leur mouvement catastrophal qui s'accélère de duel en fratricide et de fratricide en suicide, constituent l'aboutissement le plus adéquat que l'on puisse imaginer non seulement pour ce cinquième acte, qui part du rire pour nous mener par degrés aux limites ultimes du plus tragique effroi, mais encore au drame tout entier, au cours duquel s'accumulent les péripéties que suscite la fatalité, depuis le meurtre purement accidentel jusqu'au cataclysme terminal.

II

Cette construction de *Don Alvaro* n'est pas une des moindres raisons du succès que la pièce rencontre. Elle nous montre, en tout cas, que l'auteur, s'il sait à l'occasion bien commencer et bien finir, n'est pas inhabile, dans ses bons jours, à tendre entre l'exposition et le dénouement la trame de l'intrigue.

Mais il n'en est pas toujours ainsi, et ni le *Moro*, ni *Don Alvaro* n'ont été, sous ce rapport, exempts de toute critique. Le principal reproche qu'on leur fait, c'est de présenter un grand trou. Les amants, dit-on, réunis au début, restent longtemps séparés, et ne sont à nouveau réunis à la fin que pour peu de temps. Mudarra et Kerima cessent de se voir au cours du roman II, et ne se retrouvent qu'à la fin du XI^e. Les romances VI à XI se déroulent sans que nous sachions rien de Kerima. De même, Leonor et D. Alvaro sont séparés dès le 1^{er} acte; Leonor est absente de la scène pendant les actes III et IV; il est question d'elle dans les monologues de D. Alvaro, dans les dialogues entre celui-ci et D. Carlos ou D. Alfonso; elle ne reparaît au V^e acte que pour dire quelques mots et mourir. L'explication de ces « trous » ne doit pas être cherchée ailleurs que dans la médiocre propension de Rivas à décrire par le menu les incidents divers d'une intrigue amoureuse; j'ai essayé, dans le chapitre précédent, de donner les raisons de ces dispositions littéraires chez un écrivain qui, par ailleurs, ne croit pas pouvoir se passer d'une intrigue d'amour.

D. Alvaro, plus étudié que d'autres œuvres, en raison de sa beauté même, a valu à son auteur plus de reproches. « Azorín », dans *Rivas y Larra*¹, s'efforce de démontrer que ce drame est

1. 1 vol. de 289 pages (Renacimiento, Madrid 1916). Azorín étudie les *Romances* (p. 15), *Don Alvaro* (p. 25) et *El Moro expósito* (p. 125). C'est le plus séduisant et le plus dangereux des critiques impressionnistes, et sa critique a tous les charmes de l'esprit qui la pratique et tous les vices de ce qui ne repose pas sur un terrain solide. Il s'étonne que certains comptes rendus de D. Alvaro manquent aux revues de la Biblioteca Nacional et demande à Rivas par qui et pourquoi ces articles ont été arrachés (pp. 77-78): ignore-t-il que non seulement à la Nacional, mais encore à l'Ateneo de Madrid, presque tous les périodiques de cette époque, la seule dont je puisse parler, sont mutilés de très nombreux feuillets? S'il l'ignore, que vaut sa critique? S'il ne l'ignore pas, que vaut son insinuation? Son article sur *El Duque de Rivas* (*Clásicos y modernos*) nous dit que « D. Alvaro se estrenó en 1834 », insinue que Rivas a lu les *Ames du Purgatoire*, ajoute que *El cuento de un veterano* [écrit à Gibraltar en 1837] dérive de *Colomba* [1840], et que la religieuse de Rivas descend de l'héroïne mériméenne, comme si Electre n'avait jamais vécu, comme si Rivas n'avait pas fait de la vengeance l'axe passionnel de plusieurs de ses productions!

un tissu d'invéraisemblances ; avec moins de détails, mais autant d'assurance, il étend sa critique aux deux autres chefs-d'œuvre : les *Romances* et le *Moro* ; la raison de cet état de choses, c'est l'inaptitude du poète à enchaîner, son incohérence et sa superficialité — défauts capitaux de la vie espagnole, d'après Azorín.

Il est certain que l'invéraisemblance et l'incohérence s'étalent dans beaucoup de productions rivesques. Mais il ne faut ni les exagérer, ni les généraliser. On excepte de ces reproches les romances courts ; il en est de longs qui résistent à l'examen : les *Recuerdos de un grande hombre*, par exemple, *El Conde de Villamediana*, *Una noche de Madrid en 1578*. On doit avouer qu'aucune œuvre ne supporterait la critique minutieuse à laquelle sont soumises toutes les péripéties de *Don Alvaro* : critique d'autant plus malencontreuse, que ces invéraisemblances sont la justification du sous-titre : *la fuerza del sino* ! Et de quel droit demander à un poète, même quand il enjolive l'histoire, de s'astreindre à une rigoureuse subordination des détails ? Pour ma part, c'est plutôt le reproche contraire que j'adresserais à Rivas : celui d'avoir eu un tel souci d'expliquer un mot, un geste, un mouvement, qu'il en a été conduit parfois à des lenteurs, à des longueurs qui font figure de hors-d'œuvre.

Cet art des préparations éclate dans *D. Alvaro*. Avec quel soin l'auteur vise au naturel dans les scènes de l'« aguaducho », du « mesón » et du couvent ! Qu'il se soit délecté à peindre trois savoureux tableaux de genre, c'est l'évidence même ; mais il est non moins indiscutable qu'il s'est efforcé, non sans succès, de fondre dans ces tableaux, jusqu'à ce qu'ils fissent corps avec eux, les éléments de l'action qui n'ont pu être mis directement sous nos yeux et qui sont nécessaires à la compréhension du tout. Ainsi, à l'*aguaducho*, nous commençons à connaître D. Alvaro ; le chanoine voit passer trois chevaux, au lieu des deux habituels, en conçoit le soupçon d'un rapt en préparation, fait avertir le marquis, et voilà le drame en marche ; dans l'auberge d'Hornachuelos, un étudiant nous renseigne à

la fin d'une très longue, trop longue scène, où l'enchaînement des répliques n'a pour but que d'amener l'alcalde à provoquer son récit; ce récit suscite la curiosité de la *mesonera*, curiosité qui explique son geste d'ouvrir la porte de la chambre où devrait être Leonor; enfin, la répartition de la soupe au couvent a pour but avoué non pas de présenter au public le frère Melitón dans l'exercice de ses humbles fonctions, mais de nous apprendre qu'il y a au couvent un père Rafael qui y tient une trop grande place pour que son nom s'échappe de notre mémoire.

Le sujet capital du *Moro* est la vengeance, par Mudarra, du meurtre des Infants et des autres vilenies commises par Velázquez à l'égard de Gustios. Mais ce qui occupe le plus d'espace, ce n'est pas la vengeance même, laquelle se réduit à la scène du duel en place de Burgos; c'est le récit des multiples tentatives du fourbe pour échapper au châtimement qui le menace. Or, pour rendre vraisemblables ces tentatives, il faut donner à cet homme un caractère adéquat; de cette conception découlent d'abord le récit de la vie intime de Velázquez, châtié par le ciel qui lui refuse la joie d'une bonne épouse et celle de voir grandir son enfant; puis, le récit des pièges qu'il tend à Mudarra pour éviter le châtimement. Pour que ses embûches restent vaines, il faut qu'un chien dévore à la dérobée l'aliment empoisonné destiné à Mudarra; il faut que Vasco Pérez reçoive les coups de poignard qui sont destinés à Mudarra; il faut que la vieille Elvida dénonce l'embuscade qui lui est tendue; mais tout cela ne peut être rendu vraisemblable que par le déguisement de Vasco Pérez en musulman, et ce déguisement, à son tour, est rendu vraisemblable par le caractère facétieux de Vasco Pérez, longuement dépeint, et par le banquet populaire, longuement décrit. Quant à Elvida, son dévouement à Mudarra s'explique par la ressemblance de celui-ci et de Gonzalo, le plus jeune des Infants. Toutes les tentatives criminelles de Velázquez étant frustrées, la panique s'empare de lui, et voilà la raison de ses « errances » étranges durant la nuit qui précède le combat. Ainsi s'expliquent d'importants épisodes.

D'ailleurs, Rivas modifie sa conception de la vraisemblance au cours de son évolution littéraire. Je n'en veux pour preuves que deux exemples : le premier, c'est la façon dont il traite les apparitions. Dans le *Paso*, un fleuve apparaît et parle : merveilleux mythologique, classique; dans *Florinda*, l'ombre seule de Mahomet apparaît en rêve : merveilleux romantique déjà, vraisemblance plus grande; dans le *Moro* il y a plusieurs apparitions, mais elles revêtent la forme moderne et scientifique de l'hallucination : hallucinations de la vue chez un individu dont le système nerveux a été soumis à des fatigues prolongées et à des commotions intenses¹. Le second exemple nous est fourni par son zèle à observer les diverses règles de la vraisemblance théâtrale que lui révèle l'étude de ses modèles successifs. Avec les classiques, il s'efforce de rapprocher la durée de l'action de la durée de la représentation; avec les romantiques, il s'efforce de mêler sur la scène, comme ils le sont dans la vie, le tragique et le comique. N'est-il pas permis, après cela, d'affirmer qu'il se soucie de vraisemblance aussi bien pour l'ensemble que pour les détails? Il faut lui tenir compte de l'intention, même quand le résultat n'est pas très heureux.

Reconnaissons néanmoins l'importance excessive de la fatalité ou du hasard, dans toute son œuvre; elle est l'un des facteurs essentiels de son inspiration : il n'est pas surprenant qu'elle soit l'un des agents principaux de ses intrigues. Ainsi se satisfont à la fois sa conception d'un univers où le hasard domine, son indolence naturelle qui s'accommode de faciles enchaînements de causes et d'effets, et enfin sa conception esthétique, sa prédisposition originelle à un art qui ne se nourrit point de l'observation approfondie des âmes et ne tend pas à mettre en lumière la genèse psychologique des événements.

1. Dans la deuxième partie du présent travail, j'ai eu l'occasion de signaler les origines littéraires de ce merveilleux, dont l'emploi n'est qu'un des innombrables procédés de composition mis en œuvre par l'auteur, sans qu'il se trouve, pour cela, en contradiction avec la tendance réaliste qui n'a cessé de se manifester dans la littérature espagnole et qui constitue, par exemple, une des différences essentielles entre la *Chanson de Roland* et le *Cantar de Mio Cid*.

III

Les classiques français et leurs patientes analyses du cœur humain nous ont rendus difficiles à l'endroit des écrivains qui se sont adonnés à l'étude des sentiments. Pour juger Rivas de ce point de vue, n'oublions ni la nation à laquelle il appartient, ni l'époque où il vécut. Les Espagnols, réalistes et particularistes, n'ont jamais manifesté ces tendances à la généralisation, à l'idéalisation, qui marquent l'art français du dix-septième siècle. Je n'entends pas affirmer que l'auteur de la *Celestina*, les mystiques et les picaresques, Cervantes et Gracián, Lope de Vega, Tirso de Molina et Moreto ont été de médiocres psychologues; mais il semble bien que, dans l'ensemble, l'écrivain espagnol s'attache moins à faire jouer avec une logique rigoureuse les ressorts de la passion, qu'il aime mieux peindre des individus que des caractères. Nous lui devons des individualités formidables : le Cid et Don Juan. Mais s'il y a dans son œuvre des épouses, des mères, des avares, etc..., où trouver l'Épouse, la Mère, l'Avare? Un moment vint où l'Espagne, dans son théâtre surtout, se mit à l'école de la France, et où Molière orienta Moratín vers la comédie de caractère; mais ce stage fut de courte durée; le drame romantique s'empara de la scène, y étala ses personnages dotés d'une psychologie sommaire, à l'emporte-pièce, de passions violentes qui donnaient l'illusion d'une vie ardente et intense.

Rivas ne fait exception ni à sa race, ni à son temps. Il serait excessif de ne voir en ses personnages que des marionnettes bourrées de son ou de paille. Mais nous avons constaté que son imitation des tragiques français portait surtout sur l'apparat extérieur, la facture, les unités, toutes choses d'une assimilation aisée; pour les mouvements internes des acteurs, le schéma passionnel adopté est plutôt celui d'Alfieri, avec plus de monotonie. *Tanto vales* représente un essai de comédie moratienne, et c'est donc un art d'imitation au second degré. Son sens de la psychologie s'accommodait mieux de la formule

romantique, et cette affinité est une des raisons pour lesquelles *D. Alvaro* est une tentative pleinement réussie. Voilà pour l'évolution de la psychologie rivesque. Si nous essayons d'en signaler des traits permanents, voici, en peu de mots, ce que nous remarquons :

D'abord, la prédominance de la figure masculine. Laissons de côté les aubergistes bavardes, curieuses et répliqueuses; dans le genre humoristique, nous trouvons quelques ébauches, comme l'abbesse du *Cuento de un veterano* et surtout la gouvernante du *Moro*; mais dans le genre sérieux, peu de figures féminines nettement dessinées et attachantes. Qu'elles s'appellent Elisa ou Elvira ou Leonor, elles sont des victimes larmoyantes, nées sous une mauvaise étoile. Elles ne meurent pas toutes, mais elles n'en valent guère mieux. Toutes ces malheureuses ne sont que des motifs de rivalités et de vengeance masculines. Kérîma n'est que cela dans les premiers romances du *Moro*; après quoi, elle n'est presque plus rien; elle ressemble trop à *Mathilde* et aux héroïnes des tragédies rivesques pour nous intéresser vivement; et son rôle à la fin du poème reste inexpliqué. Doña Luz n'est qu'une silhouette. Doña Blanca, dans *La Azucena milagrosa*, n'est qu'une brève apparition. Florinda me touche davantage; elle est le pivot d'un drame de vengeance, où la partie se joue entre le père et l'amant; Florinda, l'âme déchirée de sentiments antagonistes, reste dans la ligne de son caractère, et, n'était le malencontreux épisode bucolique du chant II, je n'hésiterais pas à lui trouver un air de grandeur tragique.

Plus abondante et plus variée est la galerie masculine. Les figures en sont plus fouillées. Suero de Quiñones, Aliatar, Malek-Adhel, amants heureux ou malheureux, Lanuza, en quelque mesure cornélien, nous arrêtent un instant. *Florinda*, avec Rodrigo et Julián (un Julián original dans la littérature espagnole), nous intéresse mieux et plus. Le *Moro* a de grands protagonistes : Gustios, et surtout Mudarra et Rui-Velázquez. Le premier a son aspect traditionnel; le second est affadi par la sentimentalité pré-romantique et des survivances pastorales;

le troisième est, à mon sens, la plus vigoureuse création de Rivas dans son chef-d'œuvre épique. Il est, à la fois, antipathique et captivant. Ce maudit de Dieu, moins torturé par le remords que par la peur du châtiment, se débattant sous l'étreinte d'une fatalité qu'il sent inéluctable, est, dans le genre grave, la figure de haut relief de ce long poème. Le plus fouillé des traîtres rivesques, il offre cette nouveauté de n'être pas seulement un *Diabolus ex machinâ*, le moteur du drame de la vengeance; il est l'objet même d'une vengeance, qui s'achève par la punition du méchant.

D. Alvaro n'est pas étudié avec la minutie des héros ni, surtout, des héroïnes raciniennes; la psychologie en est sommaire, comme celle des personnages de V. Hugo. Pourtant, son caractère s'explique assez par son ascendance maternelle, qui a versé dans ses veines du sang inca, et par son éducation : « Tú entre los indios creciste, Como fiera te educaste », lui dit Don Alfonso (R., VI, 394). Cette violence de son tempérament explique, à son tour, la vigueur de ses ripostes, le fer à la main. Dans la même pièce, le sentiment de l'honneur familial, si espagnol, explique les attitudes du père et des deux frères. La *fuerza del sino* explique le reste, et surtout les rencontres parfois si casuelles où les tempéraments s'affrontent. Malgré son apparence parfois extravagante, D. Alvaro est un caractère logiquement construit. Il reste la représentation espagnole la plus parfaite du type si romantique de l'homme sur qui s'acharne le destin; et avec sa fougue d'*Indiano*, il est le plus brillant des jeunes premiers rivesques, en général si dépourvus d'allure.

Après *Don Alvaro*, les protagonistes des romances, des comédias et des légendes ne méritent pas qu'on s'y arrête, du point de vue qui est actuellement le mien. Les grandes figures des chefs-d'œuvre eux-mêmes sont conçues et traitées selon un art sans nuances, qui excelle dans les figures de second plan, épisodiques souvent, toujours pittoresques, campées de quelques coups de crayons vigoureux, vivantes, certes, mais d'une vie extérieure, sans que nous entrions bien avant dans leurs âmes.

L'énumération en ferait apparaître l'apparente variété ; l'étude de leur genèse psychologique en a fait apparaître la réelle monotonie. Bien des classes sociales y sont représentées, avec prédominance des nobles de toute envergure. A elles toutes, elles pourraient, comme Menéndez y Pelayo le disait de celles de Galdós, peupler un village de moyenne importance. Mais quel singulier village ce serait ! Peu de femmes, quelques moines, du bas peuple, et une quantité énorme de *caballeros*, passant dans les rues en cortèges étincelants ou joutant sur la place publique. Des ressemblances qu'il noterait entre individus d'une même couche sociale, un ethnologue ne manquerait pas de conclure à la multiplicité des mariages consanguins, et de s'étonner que, malgré cette déplorable pratique, la race espagnole y conservât encore sa belle prestance et toute sa vigueur d'antan !

Vraiment, ce n'est pas dans la psychologie que Rivas triomphe. Son mérite est ailleurs. Il est dans cette magnifique collection de récits étonnants et merveilleux qu'est toute son œuvre, depuis la vulgaire *conseja* dont il parle à Ramírez de las Casas-Deza, jusqu'à la légende chrétienne, en passant par l'anecdote où la légende et l'histoire se disputent la préséance. Que les uns aient pris la forme épique, d'autres la forme épico-lyrique des romances, et d'autres la forme dramatique, qu'importe ? Toute son œuvre raconte quelque chose, et c'est pourquoi l'on peut, dans une certaine mesure, l'étudier dans son ensemble sans distinction de genres. Néanmoins, il est trop évident que la technique d'une pièce de théâtre n'est pas celle d'un poème épique ou d'un romance, et nous devons consacrer quelque attention aux traits particuliers du dramaturge, puis à ceux du conteur.

IV

L'élément distinctif du drame, c'est le dialogue ; et le dialogue, chez Rivas, suit l'évolution générale de toute son œuvre dramatique. Au préalable, constatons que le dialogue fait place

souvent au monologue : et celui-ci n'est pas inconnu des romantiques, mais les classiques en font un emploi plus fréquent. Les monologues chez Rivas sont aussi nombreux dans une période que dans l'autre ; il faut savoir gré à cette convention théâtrale de nous avoir valu les « décimas » de *D. Alvaro*. Il est aisé de voir que le premier monologue de Leonor (II, 3), ceux de Carlos, de Melitón, dans *D. Alvaro*, celui de la reine dans le *Crisol* (III, 1), sont coupés d'indications scéniques, pauses, mouvements, etc..., à la manière de V. Hugo et autres romantiques, tandis que les monologues des premières pièces se déroulent, comme dans les tragédies classiques, sans arrêt marqué, laissant à chaque acteur le soin d'y introduire les incidents de débit que son interprétation lui suggère.

Le dialogue a évolué comme le monologue. Il est moins accidenté, plus continu dans les premières pièces ; les répliques sont moins fréquentes, les personnages gardant la parole plus longtemps. Parfois, les interlocuteurs sont d'inégale condition ; le plus élevé dans la hiérarchie parle, en général, plus longuement. Parfois, les interlocuteurs se valent, et leur conversation se déploie en une alternance d'exposés, de discours, de confidences, de récits. A l'uniformité et à la platitude de la dramaturgie classique, s'unit, dans les premières pièces de Rivas, l'inexpérience de l'auteur. Prenons, par exemple, la scène VII de l'acte II d'*Aliatar* : Elvira et García n'ont que peu d'instantes à passer ensemble ; au lieu d'en profiter pour combiner les moyens de libérer Elvira, ils emploient le plus clair de leur temps à se mettre au courant des événements passés. Elvira manifeste la première sa curiosité : « Mas dí ¿ cómo saber jamas pudiste Que yo estaba en Aljama entre cadenas ? » García répond en trente-huit vers, et termine ainsi : « Mas dime, ¿ cómo cautivada fuiste ? ¿ Cómo viniste aquí ? Mi pecho anhela Saber ». Elvira se raconte en quarante-six vers. Ces récits se retrouvent dans chaque pièce ; celle où ils sont le mieux fondus dans le dialogue, c'est, incontestablement, *D. Alvaro*.

Dans ce drame aussi le dialogue est le mieux conduit. Peu de morceaux de bravoure : des répliques brèves, le maximum

de naturel ; parfois même — nous l'avons déjà noté — le naturel n'est obtenu qu'au prix de longueurs ; mais cela vaut mieux que les non moins longues tirades si conventionnelles des tragédies. Dans *D. Alvaro* encore, le ton du dialogue est extrêmement animé, tantôt dans un registre familier, tantôt dans le plus sublime. Exclamations et interjections lui donnent la tonalité romantique, sans rien d'excessif ; c'est mieux que les monotones soupirs fatalistes des pièces antérieures, et que la multiplicité abusive des points d'exclamation et de suspension des pièces postérieures. Par contre — et, sans doute, parce que le sujet n'en comportait pas — nous n'y trouvons aucune de ces scènes d'assemblée, qui devaient, dans la pensée du poète, produire une profonde impression du moins sur le spectateur : longues harangues, discussions, déploiement de mise en scène, groupement des personnages à la fois pittoresque et théâtral. On en trouve dans bien des comedias et notamment dans des drames historiques de Lope de Vega. Rivas avait-il lu *Julius Caesar*, que M. E. A. Peers mentionne à propos de *Lanuza* (*Op. cit.*, p. 200) ? C'est douteux, mais pas impossible. C'est dans *Lanuza*, au début de l'acte III, que nous voyons pour la première fois chez notre auteur une scène d'assemblée. Il y en a deux dans *Arias Gonzalo* (I, 4 et IV, 1 et 2) : dans l'une, la Reine seule reçoit un groupe de Zamorans ; dans l'autre, la Reine, entourée d'une figuration nombreuse, reçoit Diego Ordóñez de Lara. Il y a des scènes d'assemblée dans la *Morisca* (I, 2 et III, 2 sq.) et dans le *Crisol* (I, 2).

Cette prédilection de Rivas pour ces morceaux d'apparat s'explique par sa vision de la réalisation théâtrale, vision qui se traduit par la place plus grande accordée aux indications scéniques. Celles-ci sont nulles dans les premières tragédies, à part la description du sépulcre de Montmorency au dernier acte de *Malek-Adhel*. Elles sont déjà plus importantes dans *Lanuza*, avec, cependant, une valeur pittoresque faible encore : « Lanuza, presidiendo á doce diputados que estarán sentados por orden. Entre ellos, Lara y Heredia. Guardia de soldados aragoneses, pueblo de pie al fondo del teatro » (III, 1). C'est

déjà mieux, mais c'est trop vague et incolore. *Arias Gonzalo* est plus coloré : « Infanta, sentada en el dosel, y á su derecha, de pie, Arias... y Regidores. A la izquierda, y á un lado y otro, damas, caballeros, pajes, guardias. Todos vestidos de luto » (IV, 1). Voici plus de couleur encore dans la *Morisca* : « Sala de ayuntamiento de la villa de Alajuar, y salen Mulim-Albenzar, Malec, Zeir y diez ó doce moriscos de distinción, vestidos todos con bragas á la morisca y borceguíes, ropilla y capa á la española, sin golilla ni gorguera, y sombreros blancos de falda, y en ellos cosidas grandes lunas, de paño azul, que era entonces el distintivo de su raza. Todos manifiestan gran respeto á Albenzar » (I, 2).

J'ai dit qu'à mon avis le peintre, en Rivas, devait être séduit par ces visions théâtrales, ces sortes de tableaux animés ; je crois aussi que le peintre, en lui, est responsable de la multiplicité et de la complexité des décors qu'il imaginait et qui rendaient si malaisée la réalisation scénique de ses drames¹. Il faut bien remarquer, pourtant, que le peintre agit sur le dramaturge fort tard, et pour tout dire, lorsque l'exemple des romantiques français lui fait franchir avec *D. Alvaro*, à quarante ans bien sonnés, l'étape libératrice. Jusque là, peu de décors, peu d'indications scéniques. Dans *D. Alvaro*, quinze changements de décors (2+2+4+3+4), de multiples indications scéniques, les unes descriptives, les autres narratives, souvent confondues en un même passage : l'exemple le plus frappant en est la scène 3 de l'acte I, qui est une scène muette : « Escena III : Empieza á anochecer y se va obscureciendo el teatro. Don Alvaro sale embozado en una capa de seda, con un gran sombrero blanco, botines y espuelas ; cruza lentamente la escena mirando con dignidad y melancolía á todos lados, y se va por la puente. Todos lo observan en gran silencio ». Tous les décors, l'« aguaducho » de Triana, l'auberge d'Hornachue-

1. « Lúculo », dans son compte rendu des *Solaces* (« El Iris », 1841, p. 87), lui reproche de n'avoir pas renoncé à sa « peligrosa afición al cambio continuo de decoraciones, que cansa sin querer la atención del público, desvaneciéndose á cada paso la ilusión teatral ».

los, la « cañada » du Bembezar et le couvent de Los Angeles, etc., sont décrits avec une grande précision et beaucoup de relief ; tous les gestes, toutes les attitudes sont notés avec minutie. Après *D. Alvaro*, ces indications occuperont moins de place, parce qu'elles en occupent moins dans la Comedia, devenue le modèle du poète ; il y en a, pourtant, davantage chez Rivas que chez Calderón, parce que son temps d'écolier romantique ne s'est pas enfui sans laisser de traces ; aussi ne serons-nous pas surpris de voir le récit et la description envahir et souvent dominer le dialogue dans une de ses dernières pièces, *El Desengaño en un sueño*, où l'exemple des comédies de magie s'ajoute à celui des drames romantiques.

Ces parties du drame, où le dialogue fait place à la description et au récit, et cette succession de tableaux peuvent nous servir de ponts pour passer du genre dramatique au genre narratif, épique ou épico-lyrique.

V

Il y a plus d'un trait commun, certes, entre les drames et comedias divisés en actes ou jornadas et subdivisés en tableaux et ces poèmes plus ou moins longs divisés en chants ou en romances qui se subdivisent, eux aussi, en un certain nombre de scènes ou tableaux, et où scintillent souvent les lueurs d'un dialogue.

Martínez Villergas reproche à Rivas, après Gabino Tejado, son inaptitude à relier étroitement entre elles toutes les parties d'une même œuvre¹ : Azorín précise que ce poète n'est pas doué pour la « conception évolutive »² ; il dit notamment :

1. Dans son *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1854, p. 167 sq. : « Generalmente, las obras del señor Duque... carecen de ese enlace y desenlace, de ese orden en el plan, en fin de esa armazon tan necesaria para constituir ese conjunto en que el arte debe ayudar á la imaginacion ».

2. *Rivas y Larra*, pp. 16-18.

« Le duc de Rivas est un artiste qui voit la vie sur un seul plan, d'une façon non pas évolutive, non pas dynamique, mais statique. Toutes ses œuvres sont des visions d'un seul moment, ou bien des séries de moments indépendants. Il n'y a pas de mouvement dans la conception esthétique de Saavedra; quand le poète veut nous donner le mouvement, l'enchaînement des choses, l'évolution d'un fait ou d'une vie, alors il échoue; alors il se voit obligé, pour former l'œuvre, à unir plusieurs visions détachées et à nous offrir une série de moments où la solution de continuité soit la plus brève possible, pour que nous ayons ainsi l'illusion de la solidarité et de la cohérence ». D'où vient, d'après Azorín, cette prédilection pour la conception fragmentaire, morcelée? De ce que « le duc de Rivas était un peintre. Son œuvre littéraire est celle d'un peintre. Saavedra aime la couleur, le contraste des couleurs. Dans ses *Romances*, il se complaît à décrire par le menu les meubles, les costumes, l'aspect de la rue et de la campagne ».

J'ai cité longuement Azorín, parce qu'il est, parmi les critiques contemporains, celui qui a le mieux posé le problème si intéressant des rapports du peintre et du poète. Mais examinons quelques faits. N'est-il pas spécieux de dire : « Le duc de Rivas était un peintre. Son œuvre littéraire est celle d'un peintre »? Le poète étant chez lui de cent coudées supérieur au peintre, je concevrais la proposition inverse : « Le duc de Rivas était un poète. Son œuvre picturale est celle d'un poète ». Il faudrait encore le démontrer et, pour cela, connaître également ses livres et ses toiles. Seul, que je sache, J. Amador de los Ríos a étudié ces dernières, et peu de critiques ont fait état de son travail¹. En outre, ne convient-il pas de se demander pourquoi Rivas, s'il fut si intensément peintre, ne le montra dans ses poésies qu'à partir de *D. Alvaro* et des *Romances*, dont parle Azorín? Il n'y a nulle couleur dans ses tragédies; nulle couleur qu'on ne puisse expliquer par des influences littéraires.

1. *Discurso en elogio del Excmo Señor Duque de Rivas*, ... por... A. de los R., Madrid, 1866, pp. 11 à 31 d'une brochure in-4°.

res dans son *Paso honroso* ou dans sa *Florinda*. C'est à peine si nous avons relevé dans *Lanuza* et dans *Arias Gonzalo* des scènes d'« assemblée », et nous avons même constaté que les indications scéniques n'en réglaient pas de très picturale manière l'apparat. Pourtant, l'auteur de *Lanuza* a trente et un ans, celui d'*Arias Gonzalo* en a trente-six : qu'attend le génie du peintre pour féconder le génie du poète ? Que la quarantaine sonne pour marquer le début du *Moro* ? Ou que de nouvelles influences littéraires lui montrent la possibilité d'utiliser dans les productions poétiques des aptitudes à la peinture ? Enfin, si la composition des poèmes épiques apparaît morcelée, n'en est-il pas de même de l'*Orlando*, par exemple, dont chaque chant aborde plusieurs sujets successivement ? Et si l'intérêt de certains drames rivesques est morcelé par la fréquence des changements de scène et de décors, est-ce au tempérament pictural du poète que nous le devons, ou à l'influence de la Comedia, qui, plus encore que le drame romantique français, transporte le spectateur en mille lieux divers, non seulement d'un acte à l'autre, mais encore au sein d'un même acte ? On le croirait, en opposant la régularité des tragédies antérieures à 1830 aux drames ou comedias postérieurs à cette date.

Cet aspect du tempérament artistique de Rivas est trop important pour que nous n'y insistions pas de façon toute particulière.

Le certain est que Rivas n'a jamais cessé de peindre. Ses contemporains avaient l'amabilité de lui trouver du talent, et mettaient sur un même plan ses rimes et ses couleurs¹. En 1922,

1. José de Vargas y Ponce lui écrivait de Huelva, le 9 avril 1815 :

« No te digo que arrojes los pinceles
Con que á natura robas el oficio;
Homero sea rival en tí de Apeles.
De mente y mano mutuo el ejercicio
Tu arte señala, muestra tu talento;
El cielo en ambos para tí propicio.
Cuerpo y figura presta al pensamiento,
Como anima lo muerto tu poesía;
Canta lo inmaterial y pinta el viento...

lorsque je demandais à voir les tableaux de Rivas, les Espagnols souriaient d'un air sceptique. En 1925, un revirement d'opinion s'est produit à la suite d'une exposition des peintres de l'enfance qui a eu lieu à Madrid et où figuraient deux tableaux de notre auteur. Quelque critique d'art entreprendrait-il de compléter l'étude esquissée par Amador de los Ríos? Celui-ci semble décourager toute tentative quand il écrit : « Il est maintenant difficile, pour ne pas dire impossible, en raison des circonstances spéciales de sa vie agitée, de former un catalogue exact et chronologique de ses productions picturales ». En fait, toute sa vie durant, où qu'il se trouvât, Rivas a manié tantôt la plume et tantôt le pinceau. Sa biographie nous l'a montré, dès son plus jeune âge, le crayon à la main, et ses goûts artistiques l'ont suivi dans toutes les étapes de sa vie errante, jusqu'à un âge avancé. Il peignait à Paris pour gagner le pain de sa famille ; il peignait à Naples pour gagner le cœur des belles, et nous avons vu quel usage il faisait, selon Valera, de certains modèles. Essayons, avec l'aide d'Amador de los Ríos, de dresser une liste des tableaux dont on a connaissance.

1814 : Une *Apoteôsis* des fameux enfants de Córdoba.

1815 : *La caída de Luzbel*.

1819 ? *Sócrates aleccionando á Alcibiades*. Ce tableau mesure 1^m 50 sur 2 mètres. Il orne l'escalier de la maison de M. Ce-

Tu dama pinta, pinta las ajenas...

Ah ! ¡ Con qué vida tu pincel retrata !

Si es una nínfa, hétela que corre ;

Si un loro, va á decir : dacá la pata... »

(B. A. E., t. LXVII, p. 607.)

Un autre poète, J. Nicasio Gallego, lui disait, en 1819, sur un mode plus grave :

« Tú, á quien afable concedió el destino,

Digna ofrenda á tu ingenio soberano,

Manejar del Aminta castellano

La dulce lira y el pincel divino ;

Vibrando el plectro y animando el lino,

Logras, Saavedra, con dichosa mano,

Vencer las glorias del cantor troyano,

Robar las gracias del pintor de Urbino. »

ballos, avocat cordouan, domicilié dans la calle de Saravias, qui a bien voulu m'autoriser à l'examiner¹. Les deux personnages sont de grandeur naturelle. Socrate a une barbe fournie, Alcibiade est un jeune homme. Peinture académique sans grand relief.

1821 : *Adan y Eva*. Ève pleure son innocence perdue.

1822 : *Hermafrodita*.

1829 ? Deux groupes représentent la famille de Rivas : on y voit, dans l'un, Rivas et sa femme assis dans une galerie ou loggia qui s'ouvre sur les côtes de Malte ; Rivas tient sur son genou droit sa fille aînée Octavia (née le 4 nov. 1826) qui caresse la tête d'une chienne (*Perla*) ; son bras gauche repose sur l'épaule de sa femme, qui soutient dans ses mains un enfant de dix ou douze mois, Enrique, né le 13 septembre 1828. La tête de Rivas est d'un romantisme achevé. Ce tableau est reproduit dans un article de M. M. R. Blanco Belmonte, dans le n° 1779 de *Blanco y Negro*, 21 juin 1925 ; il appartient à M. Gabriel Anduaga. Le second tableau a été décrit à la fin du chapitre III de la 1^{re} partie du présent essai. Il est la propriété de M. le Marquis de Viana.

1829 : *Hernán Cortés* ; *Cupido* ; *Sublime representación de « El Salvador del Mundo »* (d'après A. de los R.). Ce dernier peut être la « cabeza de Jesucristo », qui se trouve, d'après M. Anduaga, dans sa maison de la calle Velázquez.

1830 : *Nature morte*. Elle est ainsi décrite sur une fiche du catalogue du Musée d'Orléans : « XIX^e S. — École Espagnole. — N° 1556. — Saavedra. — Nature morte. — H = 0.38 ; L = 0.46. — A droite, un petit verre à pied à moitié rempli de vin ; une botte de radis devant une bouteille. A gauche, une cafetière, un morceau de pain, un verre, un couteau et quelques pièces de monnaie. — Signé en arabe « Angel » ainsi que le manuscrit du *Parador*. — Acheté en 1830 par M. de Bizemont ». Le tableau dépourvu de valeur artistique est relégué dans un coin de

1. A. de los R. lui assigne la date de 1819 et dit qu'il fut peint à Sevilla. M. J. M. Rey affirme qu'il fut peint à Paris et envoyé à F. de B. Pavón y López, lequel adressa au pauvre émigré un don de 500 pesetas ; ce tableau se trouva toujours placé dans la pharmacie de F. de B. Pavón, Calle del Maese Luis, jusqu'au jour où il devint la propriété de sa petite-fille Doña Luisa Pavón Talleda de Cruz Ceballos. — Les renseignements donnés par M. J. M. Rey me paraissent puisés aux meilleures sources.

la conciergerie. La toile est percée et en assez mauvais état. Sur le cadre, on lit l'inscription : « Sciavedra [sic] général espagnol réfugié à Orléans, où il donna des leçons de peinture¹. » —

1830 : Une autre *nature morte* de mêmes dimensions, à peu près, que la précédente, se trouve dans l'antichambre de la Bibliothèque de M. le Marquis de Viana. Sur le cadre : « Lo pintó el Duque de Rivas en Orléans el año 1830. » On y voit une table de cuisine chargée de divers objets : des oignons, un panier, une bouteille sombre, une serviette, une assiette de cerises, une moitié de citron, une laitue, une jolie marmite de cuivre rouge, et un lapin mort. Beaucoup de couleurs diverses, sans que l'ensemble soit éclatant².

1831 : *Portrait de M****. — *Portrait de M. Martínez de la Rosa*. — Ces deux indications sont fournies par un livret : *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Musée Royal le 1^{er} mai 1831*, Paris, Vinchon, 1831. P. 146, on lit : Saavedra, 33, rue Bellefonds, et 7, rue Grange-Batelière = 1869 = *Portrait de M****. — P. 232 : Saavedra, 7, rue Grange-Batelière = 2.840 = *Portrait en pied de M. Martínez de la Rosa*. — Rivas ne figure pas parmi les lauréats ; pas plus, d'ailleurs, que Barye et Delacroix, exposants du même Salon.

1840 : *El Niño Dios* (dit A. de los R.) ; peut-être est-ce le tableau où l'on voit « San José, la Virgen, el Niño y Santa Ana », et qui, d'après M. Anduaga, se trouve à Ribas del Jarama.

1842 : *Hermenegildo* (au moment de recevoir le martyre, dit A. de los R.). Sur les indications de M. Hazañas y La Rúa, l'érudit recteur de l'Université de Sevilla, j'ai vu un San Hermenegildo dans la « Colecturía » de l'église du Sagrario ; cette salle s'ouvre sur la Puerta del Perdón de la Cathédrale. De part et d'autre de la porte qui donne sur

1. Je dois ces utiles détails à l'amabilité de MM. Soyer, conservateur du Musée d'Orléans, et Noël, ex-professeur au Lycée de cette ville, actuellement Inspecteur d'académie.

2. Ces deux natures mortes, les seules dont j'aie connaissance, justifient la notice de E. Bénézit dans son *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs* : « Saavedra. — Peintre de natures mortes travaillant à Orléans au commencement du dix-neuvième siècle. (Ec. Esp.) ».

la Puerta del Perdón se trouvent les deux tableaux de Rivas : celui de gauche (à gauche du visiteur qui se dispose à quitter la salle) est *San Hermenegildo*, celui de droite, *San Fernando*. Hermenegildo a la main droite sur le cœur, une palme à la main gauche, une barbe blonde, une cotte bleue, un long manteau rouge. San Fernando a une épée à la main droite, une barbe légère, des bottes, une couronne, un ample manteau d'hermine. Chaque toile mesure environ 100×40. Ce sont les plus insignifiants des tableaux de Rivas qu'il m'a été donné de voir. Le *San Fernando* doit être contemporain du *San Hermenegildo* : ils ont la même facture, les mêmes dimensions ; les deux toiles forment un rectangle surmonté d'un arc en accolade ; elles étaient destinées à orner la Salle capitulaire.

- 1843 : *La Samaritana* (Sa conversion, d'après A. de los R.) ; M. Anduaga me signale un *Jesús y la Samaritana* à Ribas de Jarama.
- 1846 : *Susana* : S'agit-il de la chaste Suzanne ? Si oui, je serais porté à identifier ce tableau avec celui qui illustre l'article de M. M. R. Blanco Belmonte ; il est appelé « *Napolitana*, cuadro pintado por el Duque de Rivas. » Que cette femme accoudée à une balustrade, la chemise glissée et découvrant les épaules et un peu plus que la naissance des seins, que ce beau modèle soit une Napolitaine, cela n'a rien de surprenant ; mais qu'elle vise à représenter une chaste Suzanne, je n'en serais pas surpris non plus, à voir, dans l'angle supérieur droit, la tête d'un vieillard qui porte la main gauche à une barbe touffue.
- 1846 : *La Virgen de la Rosá*, peinte à Naples.
- 1847 : *Justa y Rufina*, patronnes de Sevilla, peintes sans doute pendant le séjour de quatre mois qu'il fit en Espagne au début de 1847.
- 1848 : *Autorretrato*. — Déjà décrit (1^{re} part., chap. III, fin). — Rivas, debout, grandeur naturelle. Sur le cadre, l'inscription : « Angel de Saavedra, Remirez de Baquedano, duque de Rivas, marques de Andía, Embajador en Napoles, se retrato a si mismo año 1848, a los 57 de edad ». Se trouvait en 1922 chez M. Anduaga.
- 1856 : *Triunfo de Judit*, sa dernière production, d'après A. de los R. — N. Pastor Díaz (R., I, 96) dit qu'il peignit à Naples une *Judit* qui est peut-être le meilleur de ses tableaux ;

la chronologie ne permet pas de confondre en une seule ces deux *Judit*. M^{me} la Marquise d'Aranda a bien voulu me montrer un beau tableau, peint par son père et qui orne son salon. On y voit la tête et une partie du buste d'Holopherne couché; Judith se prépare à commettre son crime; la servante épouvantée se rejette vers le bord de la toile (à la droite du spectateur); deuxième plan confus. Est-ce la Judith de N. Pastor Diaz, ou celle d'A. de los R.; ou les deux à la fois, ou une troisième? Luzán a écrit un joli sonnet sur *Judith*; mais celui de Lope de Vega (Q., II, 303) annoncerait mieux la Judith de Rivas, où je crois avoir vu ce « roxo velo » dont parle le poète.

? Portrait de sa femme. Propriété de D. Sebastián González à Barcelona (d'après M. Anduaga).

? *Retrato de la Excmo Sra D^a Maria del Pilar de la Cerda y Gaud, Duquesa de Veragua*, por el Excelentísimo Sr D. Angel de Saavedra, Duque de Rivas. Propiedad del Excmo Sr Duque de Veragua (p. 37, n° 262 de « Sociedad española de amigos del arte. — Exposicion de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX. Catálogo ilustrado, Madrid, Mayo-Junio, 1913 »).

Tels sont les tableaux dont j'ai pu trouver mention. Il nous manque le titre de nombreuses toiles peintes à Londres, à Malte, en France, surtout de portraits qui sont restés dans les familles des personnages peints. Je n'ai vu que sept des tableaux précités : c'est peu pour s'arroger le droit de juger une œuvre très abondante. Du moins me permettent-ils d'affirmer que le peintre Rivas est moins riche de cette lumière que son frère le poète prodigue dans ses vers, d'après MM. Azorín et E. A. Peers; et sans doute, est-il plus aisé d'écrire : « Sa robe était d'une blancheur éblouissante » que de peindre une robe d'une blancheur telle que le spectateur en reste ébloui. De même, et sauf, peut-être, l'Apothéose des enfants de Córdoba, nous ne trouvons pas de grands ensembles parmi ses toiles,

1. Mon ami le distingué critique d'art D. Angel Vegue y Goldoni a collaboré à la rédaction de ce catalogue, dont il eut l'amabilité de me signaler l'existence,

comme nous en trouvons dans ses drames et ses poèmes. Ce n'est certes pas le seul effet du hasard si les sujets dont nous avons conservé le titre témoignent de sa prédilection pour une composition chargée de peu de personnages : pas un seul tournoi, pas un seul cortège... Pas un seul lever de soleil, aucun paysage de lune ! L'homme qui a raconté tant de scènes de l'histoire d'Espagne n'en a pas peint une seule ; l'homme qui a composé tant de toiles, n'a pas composé un seul dessin pour illustrer ses livres. Il y a désaccord, sur ces points, entre le peintre et le poète.

L'inspiration de l'un ne coïncide pas toujours avec celle de l'autre. Celui-ci a bien fait usage de la mythologie classique, mais n'a jamais pris l'antiquité grecque ou latine pour sujet de ses poèmes, alors que nous trouvons parmi ses toiles un Socrate et Alcibiade, un Cupidon, un Hermaphrodite, lequel, il est vrai, n'est pas forcément grec ou latin. Ce choix de l'antiquité n'était-il pas pour Rivas une façon d'être classique en peinture ? De même, il y a beaucoup plus de sujets religieux dans ses tableaux que dans ses vers, où la religion intervient rarement comme sujet principal de la composition et n'est qu'un accessoire poétique. Je ne puis, sur ce point, adopter l'opinion d'Amador de los Ríos¹. Enfin je ne trouve trace d'aucun paysage dans la liste de ses tableaux. « Azorín » n'est donc pas fondé à dire que son œuvre poétique est celle d'un peintre, et qu'il a, pour cette raison, décrit par le menu les aspects de la campagne. L'accord du peintre et du poète est plus visible si nous envisageons son goût pour les sujets nationaux et même locaux, les *bodegones* (natures mortes), qui représentent la veine réaliste et familière, et les portraits. Pour compléter une comparaison approfondie du peintre et du poète, il faudrait rechercher encore si la composition des toiles obéit à des influences aussi puissantes que celles qui se sont manifestées en littérature, et si la peinture de Rivas a passé par

1. *Op. cit.*, p. 26 ; il parle de l'inspiration religieuse « que defendiéndole de la indiferencia y de la impiedad, y brillando en todas sus poesías, debía ervirle de numen al ambicionar la gloria del pintor. »

les mêmes phases d'évolution que sa poésie. Je ne crois pas, pour ma part, que l'on puisse établir un parallélisme absolu entre les deux ordres d'activité créatrice. Il reste à se demander si l'œuvre poétique se ressent des goûts, de l'éducation et des exercices et travaux du peintre.

VI

Dans le prologue de ses *Romances*, l'auteur loue l'octosyllabe castillan d'être le vers le plus apte au récit et à la description. *Narration* et *description*, plus encore que le *dialogue*, sont les traits dominants du génie de Rivas; de la narration et de la description, cette dernière l'emporte, et cela confirme, dans une certaine mesure, la remarque d'« Azorin », que ce génie est plus *statique* que *dynamique*.

Il ne faut pourtant rien exagérer, ni croire qu'il est malhabile à raconter. Nous l'avons vu habile à « commencer » et, fort souvent, habile à « conclure ». Comment supposer que ce brillant causeur ne savait pas, entre l'exorde et le dénouement, dérouler avec talent le fil d'un récit? Si le sens dynamique lui faisait défaut, pourrait-il intéresser ses auditeurs? En fait, ses contemporains nous ont dit qu'il les intéressait au plus haut degré; et ses lecteurs d'aujourd'hui sont intéressés comme le furent ses auditeurs d'hier. Il sait, dans son modèle, choisir les moments pathétiques, et par exemple, de la vie d'Alvaro de Luna, retenir surtout la mort : c'est pourquoi il suit plutôt Cibdarreal que Quintana. S'il lui plaît d'évoquer une existence entière, il sait en choisir les épisodes les plus captivants et nous dire les étapes qui mènent Colón au triomphe final. Il est bien vrai que l'ensemble est une succession de scènes; mais c'est la technique adoptée par de nombreux narrateurs qui ne sont pas en même temps des peintres, et c'est surtout la technique du théâtre; en sorte que je me demande si le dramaturge chez Rivas, n'a pas, au moins autant que le peintre, déterminé sa conception du récit. C'est le dramaturge qui sait découper

une histoire en tranches, la nouer avec adresse et la dénouer de pathétique manière.

En tout cas, le mouvement ne manque pas dans chacune de ces tranches d'histoire qui se succèdent sous nos yeux ; elles ne sont pas comparables à un cliché que l'on projette sur l'écran, qui y reste immobile en attendant que le montreur d'images ait donné toutes ses explications ; elles me font penser plutôt à l'art cinématographique : chaque film divisé en épisodes et chaque épisode comportant des changements de décors ; et je sais bien que la sensation de continuité est donnée par la succession extrêmement rapide d'images qui se superposent les unes aux autres sur la rétine ; mais quelle que soit la technique du *cinéma*, qui donc songerait à lui refuser le sens du *mouvement*, de l'évolution ? De même, si Rivas est obligé de juxtaposer les phrases, comme les images multiples d'un film, ne donne-t-il pas la sensation du mouvement au sein de chaque tableau des épisodes d'un ensemble : poème épique ou romance ou légende ? *El Conde de Villamediana* est un film en trois épisodes et un épilogue : 1^{er} épisode : *La course de taureaux*. L'opérateur promène son objectif sur l'assistance ; s'arrête un instant sur le taureau ; puis sur le cavalier et sa suite, qui viennent d'entrer ; le cavalier salue le roi et la reine ; le cavalier combat le taureau ; l'objectif s'arrête sur le balcon royal, où la Reine se trouble sous le regard soupçonneux du Roi ; fin de la course et sortie du public. On pourrait raisonner de même pour les autres *épisodes*.

L'action ne manque pas dans ce *Romance* ; c'est pourtant l'un de ceux où il y en a le moins ; l'auteur aurait pu raconter le carrousel plus longuement ; s'il ne l'a pas fait, ce n'est pas impuissance : ces jeux de l'arène sont familiers à sa plume ; mais ici, il s'intéresse davantage aux jeux de physionomie des principaux personnages. Que de rencontres dans le *Paso*, le *Moro*, *Maldonado* ! Quelle place tient la narration dans *Florinda*, dans le *Moro*, *Recuerdos de un grande hombre*, *La Azucena milagrosa* et *El Aniversario* ! La liste serait interminable des épisodes qui se succèdent au long de cette œuvre narrative. On

y puiserait une impression de variété et de richesse infinies, si l'on considérait seulement le grand nombre de sujets traités, mais, d'autre part, une impression de monotonie, à constater la répétition de certains épisodes et de certains incidents : fêtes, festins, jeux du cirque, cortèges nuptiaux et cortèges guerriers, récits de vengeance, scène de torture, scènes d'auberge et de palais royal, assassinats, exécution capitale, tempêtes en mer, orages sur terre, et des combats de toute espèce : singuliers ou collectifs, sanglants ou de parade, il y a de tout dans les quatre volumes de récits que l'on pourrait former avec le *Paso*, *Florinda*, le *Moro*, les *Romances* et les *Leyendas* ! Mais plusieurs de ces morceaux se répètent, et même de menus détails, qui arrivent à former comme des « tics » narratifs. Nous en avons vu un certain nombre en étudiant la genèse de l'œuvre. On pourrait en signaler d'autres, et, notamment, l'abondance des « sueurs froides » suivies ou non d'évanouissements, et la surabondance des apparitions, fantômes, visions de l'au delà. L'auteur semble avoir pris à cœur de développer ces vers de Meléndez Valdés, dans *El Melancólico* :

Ay! si me vieses, Ay! en las tinieblas
Con fugaz planta discurrir perdido,
bañado en sudor frío, de mí propio
huyendo, y de fantasmas mil cercado!...

Florinda (R., II, p.) : 386 Y trémula, y bañada en sudor frío. Y cárdeno el semblante, y erizados Los cabellos; 387 mortal desmayo; 400 Rodrigo helado Tiembla; 404 Y vino al suelo desmayado y mudo; 430 El hielo Pasmóle el corazón; 446 Sobre el marmóreo pavimento helado De un obscuro salón tendido estaba; 482 Pásmasele la sangre... El sudor inunda helado... yerto el cabello... tiembla...

Tanto vales (R., VI, p.) : 194 Corre á sentarse en la silla más inmediata con muestras de desmayarse.

El Moro (R., III, p.) : 62 sus labios fríos, é inclinó la frente; 165 la frialdad horrenda, La ascosa fetidez sufrir no pudo. Y como cuerpo muerto cayó en tierra; 194 En sudor frío Ora se inundan trémulos sus miembros, Ora inmóviles quedan, convertidos En insensible mármol; 201 Con desmayo mortal á tierra vino, En insensible mármol convertida; 218 desmayada Le faltaron los pies, y á tierra vino;

250 vine á tierra envuelto en sombra fría; 258 como sin vida Me hundí en letal desmayo; 345 estremeciése, á tierra Como muerta cayó; 372 el pelo se le eriza, cae al suelo; 383 Viéndola dar en tierra desmayada; 388 Y desmayado... como muerto; 410 Cuyos trémulos miembros empezaban En helado sudor á desatarse; 414 sin que todo mi cuerpo se helase; 423 deshecho en temblor y en sudor frío; 424 Que erizan el cabello; 436 los cabellos Se le erizaron y la sangre toda En sus venas se heló; 438 En el fango tendido Rui-Velázquez Permaneció por largo tiempo, todas Sus facultades muertas; 449 heladas gotas De sudor; 500 como difunta Cayendo desmayada; 505 se le turba La desmayada vista, á tierra viene; 507 Cayendo nuevamente desmayado; 540 tiembla, sudor frío Le inunda el cuerpo y le humedece el rostro.

Don Alvaro (R., VI, p.): 263 Cae Leonor en brazos de Don Alvaro, que la arrastra hacia el balcón.

Romances (R., IV, p.): 73 cubrióse de sudor frío; 77 Tiembla y en sudor helado Sus miembros todos se inundan; 80 El Rey, quedó de mármol; 199 Desmábase la señora; 278 cae á tierra; 291 A brazos del gentilhombre Flojo y desplomado viene; 312 De mármol queda Doña Ana; 313 Y exánime y desmayada En un sillón se desploma.

Solaces (R., VII, p.): 147 Cae desmayada en brazos de Elvira.

Morisca (R., VII, p.): 181 Cae desmayada en brazos de Felisa; Cielos!...; Cielos!...; María desmaya! Ya en gualdas se han tornado Las rosas de su rostro delicado. Y la boca entreabierta, Y los labios de hielo Parecen; ay! la puerta Por do quiere volar el alma al cielo; 242 Cae desmayado; 305 La morisca desmayóse.

Crisol (R., VII, p.): 390 Apóyase desmayada en una de sus damas; 470 He quedado fría; 483 Ay, que me he quedado frío...; 496 Queda desmayado; 505 Se apoya desmayada en D^a Isabel.

Leyendas (R., V, p.): 226 un parasismo A la infelice Doña Blanca toma, Y húndese del dolor en el abismo; 276 A don Nuño las fuerzas le faltaron Y en tierra como muerto desplomóse; 291 Y al cabo exánime, yerto, Tendido, sin voz, sin pulsos, Allí pasó largas horas, Aun más que vivo, difunto; 303 Y se estremece y se hiela; 346 temblando Cayó sin sentido al suelo; 391 herido cayó el Duque como muerto; 418 Doña Leonor se desmaya En brazos del caballero; 425 y frío Tornó cual mármol.

Le chapitre des apparitions, hallucinations, rêves et visions, n'est pas moins abondant, ni moins intéressant que celui des syncopes. C'est un motif qui se développe à partir du *Paso* jusqu'à la dernière *Leyenda*, qui décrit une messe de revenants.

Les hallucinations de l'ouïe sont rares; celles de la vue dominent; tantôt cet élément mystérieux fournit la matière d'un récit plus ou moins étendu, et tantôt il n'intervient que dans une brève comparaison :

Paso, Chant I, str. 49-69 Vision de Quiñones, apparition de l'Orbigo.

Florinda (R., II, p.): 401 Entre humo denso y llama aterradora, ... Fantasma colosal, reina y señora De los vicios que aborta el hondo averno Alzase; 417 cual fantasma de muerte; 433 apparition du « formidable espectro de Mahoma »; 442 cruzan de noche... Fantasmas blanquecinos; 485 Torna en sí, y recobrando sus sentidos, Ve una hermosa mujer y un noble anciano.

Tanto vales (R., VI, p.): 48 Un hombre del otro siglo, Un duende del purgatorio; un vejestorio, O mejor dicho un vestiglo.

Moro (R., III, p.): 3 [Le poème commence par une hallucination de l'ouïe]: ¿Quién mi sueño interrumpe?; Mas mi nombre escuché!... ¿Quién lo pronuncia?; 71 Y la imaginación acalorada Le presenta en redor torvos espectros; 181 En pie se alzaba formidable espectro [Gíafar]; 214 Que era una aparición hubiera dicho; 216 ve el espectro De su padre feroz; 217 Un verdadero espectro; 218 Se apareció de Samúel la sombra, De la maga de Endor por los hechizos; 229 Del primer fundador la sombra helada Y la de su escudero parecían, etc.; 251 [Gustios voit les sept têtes de ses fils, et aussi,] 252 Un coloso infernal que me alargaba Un hierro matador con fiera risa; 253 [il a un rêve]; 327 seis dueñas vienen Que parecen fantasmas; 341 Cosa del otro mundo... lo juzgaba; 349 tenerle Por una aparición; 378 Los fantasmas le afligen formidables; 405 raros y de otro mundo; 417 ¿Será un fantasma que el encanto mueve? ¿Será una aparición?; 431 O es una aparición y vana sombra; 431 [Hallucination de Velázquez]; 436 Fantasmas; 457 semejante A una fantasma; 499 Una horrenda visión de maga ó brujo... Cosa de otro mundo; 514 como una aparición; 537 Que asemejaba cosa de otro mundo, Aparición ó sueño vaporoso.

Romances (R., IV, p.): 12 Pues no semejaba cosa De este mundo... Sino cosa del infierno; 25 La sombra de la Padilla... Del fundador la fantasma En helada sangre tinta; 32 O las sangrientas fantasmas De los inocentes que ha matado; 41 el espectro; 52 Asemejaba una escena Del infierno y no del mundo; 56 [Longue hallucination de Don Pedro]; 77 Delante se halla un espectro; 80 cual una Aparición, como una maga Que viene á doblar astuta Los encantos y conjuros, etc.; 217 Cuando aterrador fantasma Se ve venir á lo lejos; 256 Aparición, sombra, ensueño; 342 Ojos cual los de un fantasma; 343 Como fantasma ó espectro; 352 Era como una estantigua; 353 De robos y apa-

riciones; 365 Donde un coro de fantasmas — Se ve al conjuro de un mago; 374 [Lara est entre un ange et un démon]; 389 Como aterrador fantasma; 435 Aparición de otro mundo, Sífida, á quien maga artera...

Solaces (R., VII, p.) : 151 ¡Jesús!...; Un fantasma!

Crisol (R., VII, p.) : 435 [Hallucination de l'ouïe] : Y una voz me parece que me nombra; 439 ¿Quién eres tú, vision!

Leyendas (R., V, p.) : 237 Y espectros y fantasmas espantables Le revuelan en torno; 251 Parece la figura De la divina maga, etc.; 286 Blanquecinas fantasmas; 290 Las noches Las pasaba circundado De espectros y de fantasmas, De visiones y de trasgos; 293 [Visions de Garcerán]; 303 [La biche blanche]; 306 [Hallucination de l'ouïe] : Y su pasmo se acrecienta — Oyendo en aquellos riscos Como una celeste orquesta, etc. [suit une hallucination de la vue]; 313 [Garcerán, au moment de mourir, a la vision de son épouse Doña Blanca]; 425 [la messe des squelettes dans *El Aniversario*]; [enfin, *El Desengaño en un sueño* n'est que le récit d'une longue hallucination].

On pourrait, de la même manière, dénombrer les « alaridos » que poussent les personnages, leurs rires « infernaux », les prophéties, les superstitions, les pèlerins, les bergers, et un grand nombre d'autres éléments, accessoires ou essentiels du récit; mais nous en avons rencontré déjà un assez grand nombre pour être édifiés. D'ailleurs, si du récit nous passons à la description nous serons amenés à grouper des exemples analogues et à étayer sur eux les mêmes conclusions : grande variété de thèmes et aussi grande monotonie dans leur technique et leur emploi.

VII

C'est dans la description surtout que l'on a voulu voir l'influence du peintre sur le poète. Il est indéniable que celui-ci se souvient de celui-là, en particulier, lorsqu'il évoque, à propos d'une scène que sa plume s'exerce à décrire, le souvenir des maîtres du pinceau. De telles évocations ne sont pas rares :

R., III, 325 Inmóviles todos sin hablar, parecen Las figuras de un cuadro; IV, 368 Haciendo el desagradable Efecto que en un buen

cuadro, La cabeza de una santa De Murillo o de Ticiano, Que al resplandor de una vela Se está de noche mirando, etc.; *id.*, 389 y resulta Un cuadro raro, espantoso, De un efecto que espeluzna; V, 250 [une beauté] Cual rara vez el suelo Ve, cuando de belleza Quiere Naturaliza Darle un tipo ostentando su primor, Y que tan solo el cielo Reveló al soberano Ingenio, y á la mano Del grande Urbino, el inmortal pintor. [Parfois même, comme dans les *Recuerdos de un grande Hombre*, ces évocations tournent au procédé]; IV, 91 Ser dijérase el modelo Que de Urbino el gran artista, En los ángeles copiaba, Que tanto encanto respiran; *id.*, 94 Formando un sencillo cuadro Cuyo asunto ser dirían, El talento y la inocencia Con la religión por guía; *id.*, 101 Formando la celda un cuadro Digno que en él hubieran O Zurbaran ó Velázquez Apurado sus paletas; *id.*, 113 Como se admira en los rostros Que dió Murillo á sus santas, Y que de un ángel del cielo Pudo tan sólo copiarlas.

L'influence du peintre a-t-elle produit autre chose que ces évocations fréquentes sous la plume même des gens qui n'ont jamais manié le pinceau? S'est-elle fait sentir sur le choix du sujet et sur la technique des tableaux?

Pour les sujets, la variété est infiniment plus grande chez le poète, parce que, nous l'avons dit, il est plus facile de *mentionner* à l'aide de mots que de *reproduire* à l'aide de lignes et de couleurs; et par exemple, écrire : « Le cirque était plein de spectateurs, de soleil et de gaieté » est une entreprise moins ardue que la transcription sur une toile du tableau contenu dans ces quelques syllabes. Aussi, la nature et l'homme, les individus et les collectivités entrent-ils dans l'œuvre de Rivas. Si l'on s'en tient à l'énumération des tableaux, sans entrer dans le détail de leur technique, on trouve un nombre infini de levers ou de couchers de soleil, des nuits de lune, les étoiles du ciel, les flots de la mer, les herbes des prés et les arbres des cimes, les fleuves et les ruisseaux, les oiseaux des bois, toutes les saisons de l'année; si l'on se rapproche de l'homme, on trouve les lieux où il s'assemble, aussi bien une place un jour de *toros*, une lice un jour de tournoi, qu'une auberge ou un cabaret; aussi bien un vieux château qu'une chaumière; un salon royal ou princier, français ou espagnol aussi bien qu'une cel-

lule de moine en Espagne ou de nonnain en Italie. Et partout, l'homme lui-même, décrit inlassablement. Mais si nous examinons avec quelque soin tous ces tableaux, si nous les groupons sur des fiches d'après leurs sujets, cette méthode impitoyable de rapprochement des parcelles analogues de l'œuvre fait ressortir d'innombrables procédés, des petites manies littéraires, des « ties » qui parfois font sourire, et parfois aussi irritent le lecteur attentif des œuvres complètes du poète. Quelques exemples suffiront à prouver qu'il n'entre dans cette critique aucun parti pris.

Les saisons fournissent le thème banal et désuet de leur alternance, quand elles ne sont pas un simple repère chronologique ; rarement elles sont le thème d'une description développée. L'automne inspire un quatrain, qui sent son Cienfuegos, ou son Meléndez Valdés :

Ya el otoño expiraba, y rebramando
Arrebataba el aquilón violento
Las hojas de los árboles, con ellas
De parda alfombra entapizando el suelo. (R., III, 75.)

Dans le même volume (*Moro*, R., III, 532), nous savons en quels mots usés s'exprime la venue du printemps après l'hiver. Le printemps décrit dans R., IV, 265 n'est pas plus neuf ; de même que l'automne de R., V, 379 :

Era una hermosa y plácida mañana
De fresco otoño, que ubertoso y grato
Del Sena los contornos engalana
Con parda pompa y con vistoso ornato.

Ce morceau est daté de 1852. L'auteur est âgé de soixante et un ans et a manié toute sa vie les pinceaux et assemblé des couleurs !

Et voici la nuit, telle que la voit ce peintre invétéré :

1814 (Poesias). — Tendió la noche, el manto, R., I, 239 Tu manto de diamantes tachonado ; 383 Al extender su tachonado manto, II, 59 El manto obscuro de la noche esmalta ; 71 Tiende apacible noche

el manto rico... Recamado de estrellas y luceros; 90 Noche apacible el manto desplegaba; 208 La noche el manto extiende Recamado de estrellas y luceros; 407 Y desde que la noche tiende el manto; 409. Y el negro manto de la noche umbría; III, 39 Pues luego que tendió tranquila noche Su manto obscuro por la tierra opaca; 54 Que ve en Oriente el manto de la noche De espesas nubes y borrascas lleno; 86 Era una noche de la fin de otoño; 194 Tendido Estaba el manto de la noche; 521 al punto En que extiende la obscura noche el toldo; V, 323 Cielos y mares la espantable noche Envolvió en obscurísimas tinieblas [c'est une des rares nuits qui aient laissé leur manteau au vestiaire]; 327 El negro manto de la noche horrible; 108 Cuando la noche Tendió su manto por el ancho cielo; IV, 42 Y en cuanto cubrió la noche Con su manto el hemisferio; VII, 270 Y pues ya la noche llega, Y tierra y cielos enluta Con sus sombras.

D'où vient ce *manteau* de la nuit? De la rétine exercée du peintre ou de la mémoire, non moins exercée, du poète qui lisait et relisait le recueil de Quintana, avec les manteaux nocturnes d'Herrera, Balbuena, Lope de Vega, pour ne rien dire de Meléndez, Lista, Forner, etc.? C'est dans sa mémoire aussi qu'il a puisé ses soleils et ses lunes :

Poésies antérieures à 1823. R., I, 187 Si asoma en Oriente Las sienas orladas De cándidas rosas, La fresca mañana; Si el carro de Febo Las cimbras nevadas Con su lumbré dora; 189 Febo se retiraba, Casi expiraba el día; 215 Al tiempo que el sol luciente Da lugar á las tinieblas, Y en el mar de Atlante muere; 11, 15 Arde el fogoso oriente En púrpura bañado Con la encendida luz del nuevo día. Y la aurora esplendente Sale del mar sagrado Ostentando su encanto y gallardía; 37 El sol en Occidente Su vividora lumbré sumergía. *Paso honroso* R., I, 422 el sol su lumbré pura En los mares de Ocaso sumergía; 423 De cándidos jazmines coronada En Oriente brilló la ansiada Aurora; Febo inmortal desde su carro ardiente, De viva lumbré y majestad vestido, etc.; 435 Y como el sol sus rayos luminosos En el remoto ocaso recogía; 439 Ya el sol con tibia luz desde Oriente; 442 La fresca aurora... preparando Al sol radiante el eternal camino; 449 [corrección de Rivas en 1820:] El claro sol los rayos de su frente Ostentaba en zenit enrojecido; 456 [dans 1820] Aunque el sol al ocaso descendía; 471 [1814] Ya de grana teñido el rojo Oriente [En tanto ya la luz del rojo Oriente (1820)] Los celajes en púrpura esmaltaba; 473 El carro Apolinar, de luz cercado, Apareció en Oriente esplendoroso; 475 El

sol á la mitad de su carrera Derramaba su fúlgido torrente; 475 Apolo declinaba disgustado. *Aliatar* p. 36. El claro sol en derredor del mundo No hará tres veces su inmortal carrera; 50 Antes que el sol esconda sus reflejos; 59 En quanto brille En oriente la luz de la mañana, El venidero sol. *Malek-Adhel* p. 214 Completó un giro en derredor del mundo Del refulgente sol el curso eterno. *Lanuza* V, 101 Aun no aparece el sol en el Oriente; 118 cuando los rayos Postremos daba el sol; 127 Desde que el sol en el remoto ocaso Escondió ayer su postrimera lumbré; 197 Sus rayos postrimeros Hunde el sol en ocaso. *Arias Gonzalo* V, 12 O antes que el sol se esconda en el ocaso. *Florinda* II, 373 Al rojo despuntar de la mañana; 377 Al despuntar la luz del nuevo día; 411 Y cuando el sol su luz tienda en el llano; 418 Y allí le mira el sol cuando despierta, Y allí cuando de luz los orbes baña, Y allí desde el ocaso al fin del día; 477 Su peto sol en el cenit parece. *Moro* III, 14 Al rojo amanecer de hermoso día, Cuando del sol apenas esmaltaba La clara lumbré en la vecina sierra De la fragosa cima las pizarras; 29 Y cuando el sol en el zenit brillando De luz torrentes á la tierra daba; 32 Ya el sol al Occidente descendía; 50 Del alba á los escasos resplandores; 54 Como al hundirse el sol en el ocaso; 59 Pues tres veces hiriólas desde Oriente, Y tres desde zenit con vivo fuego, Y tres desde el ocaso; 63 [Coucher de soleil en 3 quatrains]; 83 [Un autre en 2 quatrains]; 98 antes que el sol tienda sus rayos; 104 Permanecí hasta el punto en que su lumbré Templaba el sol en el remoto ocaso; 117 y al ocaso Se retiraba el sol; 142 á la hora en que en mitad del cielo Su ardiente y viva lumbré el sol ostenta; 161 En sol ardía en la mitad del cielo; 177 [Aurore en 6 vers]; 183 Ya el sol sus claras luces extendía Por la inmensa llanura; 215 El sol al Occidente declinaba; 278 el padre de la luz, que entonces Caminaba al zenit; 305 Ya el sol hacia el ocaso declinaba; 362 Yéndose en tanto el sol á otro hemisferio Cercano andaba ya del Occidente; 399 Y entre celajes Bajó al ocaso el sol; 455 [aurore en 15 vers]; 502 Cuando el sol en ocaso se escondía; *Romances* IV, 22 En las tardes del estío, Cuando al ocaso declina El sol entre leves nubes Que de oro y grana matiza; Aquel transparente cielo... Cortado por un celaje, etc.; 31 cuando el sol baja al ocaso; 369 bajaba el sol al ocaso; 129 Ya el sol descendido había; 11 Y cuando el sol descendía, Dejando esmaltado el cielo De rosa, morado y oro, Con nubes de grana y fuego; 12 al tiempo que en el ocaso Su eterna llama sepulta El sol; 271 Uno y otro sol de Oriente Los umbrales atraviesan; 275 Celajes de oro y de grana, Do el sol poniente refleja; 46 Así cuando en Occidente, Tras siniestro nubarrón, Un anochecer de Marzo Su lumbré ocultaba el sol; 300 Una tarde sosegada De Abril, cuando al

horizonte Entre dorados celajes Y entre ligeros vapores El claro sol descendía, Dando lugar á la noche, etc.; 302 Al ver los celajes densos, Que de la esfera borrones; Del sol el descenso aguardan Para ofuscarle. *Leyendas* V, 214 [comparaison, avec les mots *occidente* et *celaje*]; 228 El sol desde el oriente, Al perfilar de grana y de topacio Celajes que bordó la blanca aurora; Y al ocupar el trono refulgente Del zenit en la cumbre del espacio, etc.; 239 El sol desde el Oriente Hasta acabar su giro, Apagando en el mar la crencha ardiente; Y al rojo esclarecer de hermoso día, Principio del verano, Cuando la aurora abría La puerta de oro al astro soberano; 240 Y al fin del sol, que baja lentamente Al confin del espacio; 263 El sol en el ocase se escondía Entre vapores férvidos, que ofuscan Su deslustrada faz; 308 [celajes]; 311 Y cuando á hundirse en ocase Bajaba cansado el sol, Y con resplandor escaso Las nubes que hallaba al paso Esmaltaba de arrebol; 315 El sol, desde el Occidente Entre nubes, de soslayo, Moribundo, metió un rayo; 322 Lento el sol á Occidente descendía; las cumbres del ocase; 328 Al esconderse el sol en el ocase; 330 (Al esmaltar los celajes Del Oriente hermosa Aurora, Que del mar vecino sale); 334 Ya un sol naciente de Mayo; 344 los rayos postrimeros, De un sol poniente de otoño, Con celajes encubierto; 379 el sol desde celajes de oro y grana; 403 Hundióse en los mares de Occidente [4 vers]; 416 Ya en Oriente... la Aurora Del mar tirreno salía. [*Après le soleil, voici la lune*];

Poésies, 1814: En su rueda aljofarada; Desde el alto cerco descendía La casta Diosa al seno proceloso; la luna plateada; I, 229 El carro de Lucina, Cuando de plata lleno; 371 luna argentada... rueda elevada, etc.; 384 Al blanco brillo de apacible Luna. *Paso Honroso*. I, 460 Era la noche; y lánguida y luciente Desde el alto zenit sus luces daba Lucina, y en la plácida corriente De Orbigo cristalino reflejaba. *Aliatar* 26 la blanca luna; 36 Quando en medio de la excelsa esfera La plateada luna por los ayres Esta noche derrame su luz bella; 76 La blanca luz de la argentada luna. *Poésies* R., II 56 á la luz silenciosa de Lucina; 59 lánguida luna, que argentada, etc.; 72 Por él rueda la luna; 90 Y la pálida luna refulgente, etc.; 91 Al claro brillo de Lucina; 92 De la luna en confusos reverberos; 208 La luna de argentinos reverberos; 213 Como un rayo de la luna, Que en noche de primavera Consolador reverbera Sobre apacible laguna; 221-2 Esa luna lánguida y luciente [plusieurs strophes où on lit: su reverberante sien... su argentina llama, etc.] *Florinda* R., II, 373 Luna plateada... cándido celaje...; 396 [description romantique: La blanca luna el resplandor febeo, etc.]; 405 [Autre description, en une octave, très sentimentale, á la Meléndez]; 407 El rayo de Lucina en la

muralla ; 408 Y á los rayos de Cintia rutilantes, Sobre yerbas y flores esparcidos 433 [4 vers] ; 444 La argentada luna. *Moro R.*, III, 3, tranquila en el celeste espacio Reina la luna, de luciente nácar Entre celajes, y en el mar riela ; 6 Así cuando en zenit su pompa ostenta Y argentado esplendor la luna ufana ; 39 Al rayo hermoso de naciente luna Que entre celajes plácidos se alzaba ; 68 Y ya la luna en el cenit brillaba, Bajel de plata que en el mar inmenso Del espacio navega ; 99 El claror de la luna, que triunfante De las nubes reinaba en el espacio... el disco plateado ; 142 la argentada luna ; 399 y al reflejo, Pálido y débil ya, de la menguante Luna, que media faz sólo asomaba De Oriente tras las cumbres desiguales ; 439 Por el roto celaje. clara luna ; 514 la luna, Que refulgente entre celajes rotos, Derramaba sus últimos reflejos. *Romances*. IV, 261 [4 strophes. plateada, argentada, etc.] 151 Desde un trono de celajes... Cándida, apacible luna ; 247 la apacible luna *Leyendas*. V, 219 Y á los tibios y pálidos reflejos De la luna en las noches del estío ; 233 Cuando la luna entre celajes brilla ; 239 Luna... celaje... ; 242 La luna candorosa ; 248 [plusieurs redondillas : luna... celajes...] ; 263 en el Oriente Se alzaba rica de esplendor la luna ; 270 Y de encanto y plata llena, El cielo señoreaba Y en la tierra derramaba La luna su blanca luz ; 302 la luna Que entre nácares risueña., etc. ; 303 los leves celajes Que clara luna platea ; 311 [simple mention]. 406 Entre celajes al zénit la luna ; 414 [3 strophes : argentada... plateada... cenit].

Pour terminer la revue des grands thèmes naturels, montrons-les groupés en une seule citation :

vió en Occidente

Hundirse el sol, y descoger su manto

La obscura noche, y vió sobre las nubes

La luna alzarse en su argentino carro. (R., III, 95).

En ces trois vers et demi est condensée la phraséologie rivesque du soleil, de la nuit et de la lune, phraséologie empruntée aux Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, aux Noroña, Lista, Gallego, plus près du poète, qui reste fidèle jusqu'à son dernier souffle lyrique aux leçons qu'il a reçues de ses aînés lors de ses débuts.

On dira : « Cueto nous a déjà confié que Rivas n'aimait pas la nature ; il aime mieux s'attacher à peindre l'homme. » En

fait, son œuvre est la plus merveilleuse galerie de portraits que l'on puisse imaginer. Si nous n'avons pas la liste de ceux que le peintre a exécutés, nous savons pourtant qu'elle serait longue. Le portrait exige le moindre effort d'imagination créatrice, de recherche et d'assemblage des éléments ; le modèle et le sujet se confondent ; l'objet est *un* et limité ; le portrait est le plus social des genres : il rapproche le peintre du modèle, ce qui n'est pas un mince avantage quand celui-là est le plus sociable des êtres et celui-ci une jolie Napolitaine, plébéienne ou aristocrate. Mais la plupart de ces avantages disparaissent quand il s'agit du portrait poétique ; un seul subsiste : la limitation du sujet, où l'attention se concentre pendant un long stationnement de l'objectif cinématographique. Cette vertu statique a-t-elle flatté le tempérament antidynamique du poète, son goût pour les attitudes arrêtées dont l'œil et l'esprit ont tout loisir de s'imprégner ? Peut-être. En tout cas, les portraits abondent dans son œuvre narrative : à pied ou à cheval, jeunes ou vieux, hommes ou femmes ou moines, empereurs et rois ou manants, reines ou bohémiennes, j'en ai compté une centaine, sans m'arrêter à dénombrer tous ceux qui apparaissent en groupe, dans un cortège ou un salon, par exemple dans *Amor, honor y valor*, ou dans les cortèges nuptiaux du début et de la fin du *Moro*. Le portrait envahit tous les récits, suspend toutes les actions ; le poète ne peut voir, au bout de sa lorgnette, un seul personnage sans l'immobiliser sur l'écran. Son plaisir est double s'il s'agit d'un cavalier, puisqu'il peut, ensemble et tour à tour, peindre l'homme et la bête : et sa joie est à son comble si cheval et cavalier portent riches armures et riches harnais.

Tous ces portraits ne sont pas sortis entièrement de l'imagination du poète. Il a pour le Carlos Quinto de *Un Castellano leal*, décrit le tableau du Titien, semblant, en cela, obéir à une suggestion de l'auteur du *Roi s'amuse*, qui écrivait, dans les indications scéniques de l'acte I, scène 1 : « Le Roi, comme l'a peint Titien » ; parfois, il met en vers le portrait qu'un historien ou un chroniqueur fait d'un personnage : témoins, le

défilé équestre de *Amor, honor y valor*, emprunté à Sandoval et enrichi de souvenirs du *Paso*; la vieille au chalcil, de *Una antigualla de Sevilla*, la diseuse de bonne aventure de *La Buena-ventura* parentes de la vieille sorcière Celestina de *The castilian* de Trueba; de ce même *Castilian* dérive sans doute ce tableau des troupes de Don Pedro réunies autour d'un grand feu dans la cour du château de Montiel, tableau que j'admiraïs avant d'en connaître l'origine, comme l'admire Azorín¹, et dont, comme lui, j'attribuais au peintre tout le mérite. Il n'est pas ridicule de supposer que Rivas savait regarder une toile, en admirer le coloris, s'éprendre des costumes pittoresques, des étoffes chatoyantes, des chamarrures, des armures étincelantes; mais pourquoi sa technique est-elle restée celle de Moratín le père? Pourquoi le portrait de María de Padilla, la maîtresse de Don Pedro, fournit-il la plupart de ses traits à celui d'Isabelle la Catholique? Sans doute parce que le talent primesautier du poète lui interdisait les recherches minutieuses qui l'auraient conduit à différencier, par le simple effet d'une exacte reconstitution archéologique, les personnages d'époques diverses. Lorsqu'il veut ressusciter la Córdoba du dixième siècle, il demande à Conde les deux douzaines de mots qui coloreront son style. Mais, à tout prendre, la documentation des romantiques français, épris de couleur locale, était-elle moins superficielle?

Je dois avouer que ma plus grande déception, au cours de cette étude, fut d'avoir à constater que la technique du portrait équestre chez Rivas devait presque tout son éclat aux romances mauresques, aux *Naves de Cortés*, non au peintre qui fut, dès le berceau, officier de cavalerie et qui reçut dans la suite onze blessures mortelles en luttant contre les lanciers polonais. Tous ces chevaux saupoudrent leur poitrail d'écume, bondissent sous l'éperon aigu, défient à la course le vent! Nous en avons trouvé un grand nombre (le sujet l'exigeait) dans le *Paso*; en

1. *Op. cit.*, p. 17 : « Recuerde el lector el juego de roja luz y de tinieblas que en el patio del castillo de Montiel hacen las hogueras en una noche infausta. » [Notons qu'il n'y a qu'une « gran lumbrada »].

voici d'autres qui piaffent, hennissent, se cabrent et caracolent à travers toute l'œuvre¹ :

1814 : Flamígeros bridones; fogoso bridón azabachado; albicantes espumas. *Aliatar* : 68 El bridón prebiene. I, 244 El soberbio bridón aguija en vano; 277 bridón ardiente. II, 43 ferviente bridón; *Florinda* II 438 Tasca el potro de Arabia el freno; 453 Relinchando con noble lozanía Potros que en vano halagan/ó refrenan, Con corvetas y saltos desiguales Encienden los hollados pedernales; 471 Un peceño de Córdoba espolea; 479 Monta un caballo que aventaja al viento; 483 Y al potro acosa con la aguda espuela. III (*Moro*) 15 En revueltos caballos berberiscos Cándidos cual la espuma con que esmaltan Los frenos y pretales, adornados De cascabeles de sonora plata; 30 En cordobeses potros alazanes; 33 En un overo de tendidas crines Que apenas cabe en la anchurosa plaza, La rienda floja, el acicate en punto; 34 En una yegua como nieve blanca; 121 Cubierto estaba de sudor y espuma El corcel del incógnito; En un morcillo que la [plaza] llena toda Y la estremece al golpe de sus cascos; 122 El corcel del incógnito el empuje Sufrir no pudo del corcel contrario; Dobló las piernas, y en la ardiente arena Los corvejones estampó. A espolazos Sostúvolo el jinete, y como el viento Le hizo arrancar y separarse á saltos²; 185 El potro al verlos, receloso, esquivo, Ambas orejas adelante inclina, Lanza por la nariz de fuego un río, En las flexibles piernas derribado, Pone los brazos cual puntales fijos Y espe-luzna la crin. Al punto siente Del águado acicate el duro aviso Y se enarmona y resoplando fiero, Un matorral espeso y de un gran pino El derribado tronco salva, y entra De la fuente en el corto circuito³; 487 Sobre un overo; 494 Rodrigo en un peceño; En un castaño aragónés, brioso, De carnosa cerviz, crin guedejuda, Anca redonda y relevado pecho, Que receloso y comprimido bufa, Esparciendo la arena por el aura, Al estampar el casco y herradura En la tierra á compás, entra Velázquez. IV (*Romances*) 37 Sobre un morcillo lozano Que espuma respira y fuego; 77 [la mula] esquivia Se recela, émpina y bufa; 105 Cabalga, aguija, y á trote; 126 Aguija la tarda mula; En un cordobés overo, De sudor cubierta el anca, Blanco de espumas el pecho; 176 En un normando morcillo Que respira espuma y fuego;

1. Le chiffre romain renvoie aux volumes de l'édition des *Esc. Cast.*; le chiffre arabe, à la page (sauf indication contraire).

2. C'est un des passages les plus personnels de Rivas en matière de chevaux; le suivant est, lui aussi, plein de relief.

3. Les manifestations d'effroi du cheval de Velázquez sont décrites plus longuement encore, pages 421-2.

183 En un caballo ruano Que es del Vesuvio remedo; 184 En un pisador castaño Que con la espuma del freno Escarcha en copos de plata Los azules paramentos, ... Con corvetas y escarceos; 185 De un cuartago de Calabria Rije las flexible riendas; 187 En su tordillo ligero; 188 Va á su frente en un morcillo Que hunde donde pisa el suelo; 191 Un overo; 201 Revuelve el potro; 205 Oprime un tordo rodado; 238 Sobre un negro pisador; 267 revolviendo Una berberisca yegua; 319 En un tordillo fogoso, De africana yegua parto, Que de alba espuma salpica El pretal, el pecho y brazos; Que desdeñoso la tierra Hiere á compás con los cascos; Que una purpúrea gualdrapa Con primorosos recamos, De felpa y ante la silla, En el testero un penacho, La cabezada y rendaje De oro y seda roja, y lazos En el codón y en las crines Soberbio ostenta y ufano; 329 Aquél, en caballo negro Enjaezado de plata; 330 Este, en un caballo blanco, Cuya crin el oro enlaza; 356 En un cordobés morcillo Que con espumas de plata El pretal, brazos y pechos Respirando fuego esmalta; 396 En una sudorosa jaca Cuyo hijar la espuela rompe¹; 413 Cuatro andaluces caballos Que en torno todo salpican, En humo y sudor envueltos, De ella presurosos tiran; [peu de chevaux dans le théâtre; à signaler toutefois : VI une « jaca torda...que ... los campos borda »; VII, 223, une « yegua pía, Que á los vientos desafía »]. — V, 233 Ni en Vivarrambla en pisador ligero Ensangrentando el acicate de oro; 240 espolea En insano delirio El alazán, que sin vigor jadea; 240 el caballo cayera A no sentir el acicate agudo; 355 Es tordo rodado obscuro, Y las crines, de seguro Le descenden hasta el suelo; 382. En caballos altísimos y fieros Que gualdrapa y penacho embellecian; 383 En dos negros corceles de pelea, De cuerpo esbelto, sí, pero membrudo; en un overo; 385 en seis corceles andaluces; 386 En dos fuertes bellísimos caballos; El uno flor de lino, otro peceño; Que el freno rige de un corcel germano; Un tordo cordobés, fino, lozano, fogoso, ligerísimo, arrogante, Y cuya crin al casco descendía, Rige y gobierna con marcial maestría.

Après ce dénombrement si long, quoique partiel et, sans doute, incomplet, n'est-il pas permis d'affirmer que toutes les statues équestres dont il a peuplé ses récits, et surtout son *Paso* et ses *Romances*, ne l'accréditent pas plus comme peintre-poète que les innombrables levers et couchers de soleil ou de lune qui font le jour et la nuit dans son œuvre entière? Dans tout cela, la création se réduit à un mécanisme d'impro-

1. Cf. Luzán (Q., III, 425) : Ambos hijares rompa Con la espuela...

visation rapide, qui utilise les premiers matériaux fournis par la mémoire, et aboutit à cette note monotone, malgré une richesse et une variété apparentes.

Néanmoins, il ne manque pas dans cette œuvre poétique, de beautés réelles, que je veux tenir pour telles jusqu'à ce qu'on nous démontre que l'auteur en est redevable à d'autres. Nous lui avons reconnu, au théâtre, le sens du dialogue, et celui des situations pathétiques ; ses récits participent des qualités de ses drames ; ses descriptions, à leur tour, savent nous séduire par des mérites équivalents. Si je me refuse à voir le peintre dans ses paysages ensoleillés ou lunaires et dans ses cavaliers de plomb, je me plais à reconnaître son coup d'œil en mille autres endroits qui me charment par leur relief, leur précision concise, leur force évocatrice. Ici, plus de procédé ; une vision directe et puissante, éminemment suggestive. En voici quelques exemples :

Don Alvaro de Luna n'est, par endroits, que la mise en vers de l'apocryphe *Centón epistolario* ; pourtant, Rivas a marqué son romance en l'ouvrant par cette jolie scène de l'auberge, en le fermant sur un admirable quatrain, et en intercalant dans le récit qu'il transcrit des notations d'un pittoresque parfait.

Trueba y Cossío avait, avant lui, décrit la place où le favori est décapité ; Rivas n'a donc pas la primeur de cette idée ; mais il faut voir comme il la réalise :

El apretado concurso — El cuadrado espacio llena ;
 Vese una masa compacta — De rostros y de cabezas ;
 Parece que el pavimento — Se ha elevado de la tierra,
 O que casas y palacios, — Su basa han hundido en ella.
 Un callejón, que tapiales — De hombres apiñados cierran,
 Sirviéndole de linderos — Lanzas en vez de arboleda,
 Ofrece paso...
 El reducido tablado — Enlutado con bayetas,
 Una gran tumba parece — Que el pueblo en hombros sustenta...

Et, pour finir, la hache fatale qui accroche des rayons de soleil :
 ... en medio, de firme, un tajo, — Delante una almohada negra,
 Y una hacha, en cuya cuchilla — Los rayos del sol reflejau.

Même plasticité dans *El Conde de Villamediana* (IV, 318) :

La guardia tudesca en ala, — Parece un muro de paño
Rojo y jalde, con cornisa — Hecha de rostros humanos,
Sobre la cual vuelan plumas — En lugar de jaramagos,
Y brillan las alabardas — Heridas del sol de Mayo.

N'est-ce pas un peintre qui a eu cette vision de *Maldonado* (R., V, 347)?

En el hueco de una ojiva, -- Donde le daba de lleno
La última luz de la tarde — Que espiraba por momentos,
Ante un bastidor, sentada — Sobre un cojín en el suelo,
Estaba una linda niña — De veinte años no completos...

N'est-ce pas le même peintre qui a vu le *Castellano leal*, descendre de sa litière et pénétrer dans l'Alcázar de Toledo?

Sostenido por sus pajes, — Desciende de su litera
El Conde de Benavente — Del alcázar á la puerta

Con paso tardó, aunque firme, — Sube por las escaleras,
Y al verle, las alabardas — Un golpe dan en la tierra.

(IV, 243 et 244).

La Muse de Rivas, souvent, sait se faire familière, et ce n'est pas les moments où elle est le moins séduisante. Comme elle sait garnir la table austère de la Rábida, la table galante de la religieuse meurtrière, le panier du *gracioso* Berrío, et surtout la table du sensuel abbé du *Moro* (III, 466) !

En medio de una cuadra...

... estaba una redonda

Mesa entallada con primor y esmero ;

A su frente un sillón de rara forma,

Y sobre ella un jamón, pan como nieve,

Un ánade, dos truchas y una torta,

Todo en fuentes de plata repartido ;

Y al lado del cubierto una gran copa

De oro, y que media azumbre contendría,

Según era capaz, erguida y honda,

Con un frasco de vino de Alaejos
 Y de leche de anís una redoma.
 Resplandeció de júbilo la frente
 Del Abad á la vista apetitosa
 De su ordinario desayuno.

On resplendirait à moins, et cette nature morte a de quoi réjouir plus d'un bon vivant...

Peut-être les *bodegones* comptent-ils parmi ses meilleures toiles ; dans son œuvre imprimée, j'avoue que j'apprécie fort les pièces où se déploie sa verve familière, picaresque, humoristique et réaliste : telle, cette vieille épître à J. Vargas y Ponce, qui le montrait capable, dès 1817, d'écrire avec simplicité des vers spirituels ; sans se guinder, avec ce style un peu pédestre que le sujet tolère et même commande, il nous amuse par son humour et nous charme par son naturel. Mais la pièce était jugée indigne d'être publiée dans le recueil de 1820-21. Seul, le séjour en France libérera l'auteur de ses préjugés, et nous aurons alors toutes ces notes vivantes, toutes ces scènes d'un réalisme pittoresque, si admirées de la critique contemporaine et que nous avons trouvées au passage lorsque nous en étudions la genèse : scènes de cabarets surtout, et, dans la poésie privée, les épîtres à Cueto, si savoureuses, même dans les extraits qui supportent l'impression...

Parfois, ce réalisme familial va très loin sur deux routes où il n'y a guère pour nous de fleurs à cueillir : l'une est celle de la pornographie¹ ; l'autre, plus accessible, est celle des spectacles putrides où l'art espagnol se complaît et où il a, de plusieurs siècles, devancé Baudelaire et sa « charogne infâme ».

1. Voir *Bibliogr. crit.*, n° [144].

2. Voici comment l'auteur parle de sa patrie dans *Lamentacion* (1840. — R., II, 161) : « Vedla como cadáver impotente, Sólo por hijos producir gusanos, Que se ceban insanos Con rabia furibunda En sus entrañas, disputando fieros De la madre anhelante y moribunda Los míseros despojos postrimeros. » Ces vers, et ceux du *Solemne desengaño* (R., IV, 288-9) évoquent *Le Triomphe de la Mort* de Valdés Leal, à l'« Hospital de la Caridad de Sevilla ». Voir encore R., II, 169 et III, 293 ; II, 338 ; III, 164, 373, 382, 530, etc., et le réalisme des *graciosos* imités de la Comedia.

Mais cela ne représente qu'une faible partie de l'œuvre, et nous n'avons nul besoin d'aller y chercher des exemples d'une maîtrise qui s'affirme en mille autres endroits; si je mentionne cette note extrême, c'est pour montrer les infinies ressources d'un génie poétique qui a su briller dans toutes les tonalités du dialogue, du récit, et de la description¹.

1. Seule une manie peut expliquer les aveux d'impuissance que ce maître écrivain multiplie par moments : « pintarla excede Al poder que á mi labio se concede » (R., II, 461);

La escena tierna y sublime, — Dolorosa despedida
Que pasó entre el hijo y padre, — No es posible describirla,
De momentos tan solemnes — Los afectos de familia,
Los pensamientos y penas — Se sienten, mas no se pintan.

(R., IV, 165.)

A pintar su gallardía — A contar sus altos hechos,
A encarecer sus hazañas — No basta el humano acento.

(Id., 175.)

Se embistieron... Imposible — Es ya que encuentre palabras
Con qué describir la fiesta : — Mi atención la Reina embarga.

(Id., 333.)

CHAPITRE III

L'ÉCRIVAIN :

Le mot, la phrase, le vers, le travail du style.

Il faudrait un bien gros volume pour étudier par le menu le style de Rivas. Je me bornerai à consigner quelques détails dont la connaissance me paraît indispensable pour formuler des conclusions non dépourvues d'ampleur, ni de consistance, ni de quelque portée.

I

Rivas est trop proche de nous pour que sa langue mérite une étude sérieuse du point de vue de la morphologie ou de la syntaxe. Bello, dans sa grammaire, relève à peine quelques exemples de constructions peu orthodoxes, et ce sont surtout des passages de prose. Il signale « desplega » pour « despliega » (R., II, 433). J'ajouterai quelques formes archaïques, comme « mesmo », à côté de « mismo », « luengos » (« dos luengos siglos » R., IV, 105 et ailleurs), « delante de la mi tienda » R., IV, 47 et autres tournures analogues empruntées au roman-cero, un « descadenados » dans R., III, 187... — Plus caractéristique est la tendance au groupement d'épithètes non reliées par « y », soit que le substantif se trouve entre deux adjectifs : « Ante el soberbio pórtico anchuroso » (R., III, 21), soit que les deux adjectifs précèdent le substantif : « Toscas vulgares armas » (*Id.*, 119), « Ricas negras ropas » (*Id.*, 131), « Aspero horrisono tañido » (R., II, 399). Cette construction est fréquente à toutes les époques de sa vie littéraire ; elle n'est pas sans exemple chez les poètes du siècle d'or ; et dans la « Continuacion del Almacen de frutos literarios » (1818, t. II), nous lisons ce vers à trois adjectifs : « La noble regia España generosa. »

Le choix des épithètes et des substantifs témoigne d'une double tendance : l'une permanente, l'autre évolutive ; la première, consciente, c'est le goût du mot rare et pittoresque ; la seconde, inconsciente, c'est la tendance à refléter le style des écrivains que l'auteur est en train de lire. On pourrait fondre ces deux tendances en une seule : celle à retenir, des écrivains qu'il lit, les mots les plus caractéristiques de leur manière. C'est, à proprement parler, un don de pasticheur. Aussi le voit-on parler de « paxarillos sonorosos », de « pintadas ovejas », de « adusto Pirineo », de « ronco son del resonante trueno », de « tajante espada », de « brazo membrudo », etc., suivant qu'il se nourrit de Garcilaso, de Gil Polo, de Herrera, de Meléndez, d'Arriaza ou de tout autre poète. Plus tard, un certain satanisme verbal colorera son style : en voici quelques exemples puisés dans *Arias Gonzalo* (R., V, 85), *El satánico ardor del fuerte Ordóñez* » ; dans les *Romances*, R., IV, 10, *satánica risa* ; 56 *infernai influencia* ; 62 *lanza infernai fuego* ; 63 *el infierno repitiólo* ; 310 *sonrisa infernai* ; 409 *carcajadas de infierno* ; dans les *Leyendas*, R., V, 384 : *brillo satánico*, etc.

Mais, si nous signalons ce processus évolutif du langage rivesque, il faut se garder de croire que chaque étape marque un renouvellement complet ; il reste toujours quelque chose des manières antérieures, auxquelles viennent s'ajouter des manières nouvelles ; d'où, une complexité de styles sans cesse croissante ; et l'on voit se dégager une manière polymorphe, si j'ose dire, qui s'adapte à chaque sujet, et, dans chaque composition, à chaque thème. Le tournoi de *Maldonado* est en octaves comme ceux du *Paso honroso*, et les mêmes mots y reviennent, adjectifs, substantifs et verbes ; la pastorale a la même couleur dans le *Moro*, dans *Florinda* et dans les *Poesías* de 1814 ; *Bailén*, en 1839, prend spontanément le ton des poésies patriotiques de 1812 ; seuls, les oripeaux de la Mythologie, noms de fleuves, de vents, de dieux, restent relégués aux poussiéreuses archives.

Si, dans cette multiplicité de styles nous cherchons une

dominante, qui différencie Rivas d'Espronceda, par exemple, ou de Zorrilla, il semble que nous puissions la trouver dans le vocabulaire plastique, descriptif, pittoresque, avec une nuance de technicisme archéologique. Ce vocabulaire apparaît pour la première fois dans *El Paso honroso*, aux alentours de la vingtième année; et je veux bien qu'il soit tout naturel chez un poète qui est aussi un peintre, un peintre surtout qui, dans ses nombreuses périodes d'inactivité, lit beaucoup, et, entre autres livres, le *Paso honroso* de Juan de Pineda, et qui sait par cœur quelques romances et... *Las Naves de Cortés destruídas*. N'est-il pas assez peintre en 1812, ou pas assez romantique épris de couleur locale et de restitutions archéologiques? Le fait est qu'il laisse à Juan de Pineda son technicisme expressif et retient surtout la formule d'art moratinienne. Mais, le temps aidant, et les mœurs littéraires aussi (l'exemple de W. Scott et celui de V. Hugo), notre poète enrichit sans cesse son vocabulaire, descriptif d'armes, d'armures, de harnachements, de chevaux et de cavaliers. Il devient un virtuose du portrait équestre, et les mots accourent sous sa plume, qu'il s'agisse du Marquis del Vasto (R., IV, 184), du Comte de Villamediana (*Id.*, 319), de Suero de Quiñones (R., I, 432) ou de cent autres personnages plus ou moins illustres. Il éprouve une certaine volupté à écrire : tabardo tudesco, justillo de raso jalde, sobrepuestos, birrete, airón, joyel, camafeo, guantes de ámbar, mosquero, dans le portrait du Conde de Buenavente (R., IV, 239); gualdrapa, venera, estriberas (*Id.*, 82); cuja, almete, timbre, cimera, pendoncillos (*Id.*, 70); calzas de grana, jubón de raso carmesí, estoque, broquel (*Id.*, 187), etc., etc.

Il en éprouve à baptiser « Tomate », « Berrío », et, dans *El Ventero*, « tío Trabuco », « tía Veneno », certains de ses personnages; à parler de « chanfaina » (R., IV, 95), « bazofia » (R., VI, 369), « zupia » (*Id.*, 269), « emboque », « sonsoniche » (*Id.*, 271), à employer tous les mots dont le pittoresque le séduit, et qu'il jette dans les scènes populaires, pour les colorer, comme on jette du safran dans une « paella ».

Il aime certains verbes, comme « tremolar », « derrocar »,

« abortar » ; emploie « dar » avec prédilection dans des phrases telles que : R., I, 183 Y agua de azahar dan al aire ; 321 mi labio los daba al viento ; II, 97 Acento á la noche dando ; III, 19 garridas mozas olorosas aguas Y deshojadas flores dan al viento ; VII, 358 Dando mi nombre al viento¹. Parfois, il accumule les verbes, comme Cervantes se plaît à le faire en maint endroit : « Entre el falso, venga, llegue, muera, acabe, y suceda lo que sucediere », ou encore : « Acaba, corre, aguija, camina » (D. Quij., I, 34) ; ou comme Quevedo (Q., II, 40 et 47) : « Brama, bufa, escarva, huele ; Hiende, rompe, rasga y huella ». De même Rivas : Acome, destroza y atropella (R., III, 50) ; Se rompen, vuelan, se dehacen, huyen (*id.*, 51) ; una nube De verano, que rápida ennegrece, Turba y confunde el cielo, truena y arde, Centellea, graniza, silba y llueve (*id.*, 360)... Se recela, empina y bufa (IV, 77) ; Dirige, gobierna y guía (*id.*, 279) Sigue, párase, vacila, Suda, se abrasa, se hiela (*id.*, 276) ; Lloro, reza, pide, espera, Teme, duda... (V, 290).

L'épithète est, en général, moins vigoureuse que le verbe et le substantif. Elle ne témoigne pas d'une grande recherche, et celles qui semblent moins banales, ne sont souvent que de l'imitation : el agrio Pirineo, los olivos verdinegros, albicantes espumas, rayos trisulcos. Mais saurions-nous être surpris de voir des visages angéliques, des perles précieuses, des sanglots amers, un sein délicieux, une âme ardente, une vierge pudique, un éden délicieux, une nuit d'été paisible, une influence magique, etc., etc. ? Je ne donne ces quelques spécimens qu'en tournant *au hasard* les pages du tome II de ses œuvres (poésies lyriques). Pour terminer cet aperçu rapide, signalons sa prédilection presque malade pour les mots « ronco, estruendo *ou* estruendoso *et* horror, horrendo, horrisono, horroroso », tantôt seuls, tantôt réunis : « horrendo estruendo, ronco estruendo ». Tout est « horrendo *ou* hórrido *ou* horrí-

1. Cf. Porcel (B. A. E., t. LXI, 144^a) : Dando al viento en sus alas mil colores ; Diego González (*ibid.*, 192) : Tu nombre daré al viento ; Cadalso (*ibid.*, 268) : Al eco den las aves dulce acento ; Meléndez (*id.*, t. LXIII, 175^a) : Al viento dando el pastoril acento, etc., etc...

sono... » : la bataille, la fumée, les chaînes, un char, l'acharnement, des lacs, des clameurs, la tyrannie, le despotisme, des gémisséments, des tourments, les précipices, les éclats de rire, la nuit, le spectre, le silence, les cris, etc... L' « estruendo » peut être lointain, noble, horrible, sourd, rauque, confus... Tout est « ronco » : la mer, l'ouragan, le son d'une lyre innocente, la trompette, les tambourins, la fureur, les cris... J'en pourrais donner cent exemples ; et nous avons vu combien de fois la lune, chez Rivas, est argentée. Si je constate, en outre, que la couleur « jalde » est d'un emploi fréquent dans les *Romances*, je me demande s'il faut sérieusement attribuer à une modification de ses facultés visuelles à un moment donné, ou à une autre cause peu connue, mais livresque, cette tendance à voir tout en jaune, chez un poète-peintre, dont MM. Azorín et E. A. Peers nous ont dit le goût prononcé pour la lumière, les couleurs, et, en particulier, le blanc. Je crois plutôt à un simple phénomène d'autogénèse, à un simple « tic ».

La persistance des impressions premières de son éducation poétique expliquent que ce poète, épris de substantifs et de verbes précis, ait conservé jusqu'à la fin un certain goût de la périphrase. Il décrit un matelot fumant le tabac en des vers que Delille aurait enviés : « hasta hierba Cuyo humo el marinero aspira y chupa, Lanzándolo después en blanca nube Que el ambiente en redor llena y perfuma (R., V, 264) ». Nous l'avons vu se servir du soleil, de la lune et des saisons comme d'un chronomètre ou d'un calendrier. Il n'hésite pas à dire, dans *Florinda* (R., II, 372) : cumplió el tercer lustro ; dans le *Moro* (R., III, 103), il compte par lunes ; par centuries dans *El Aniversario* (R., V, 404) : Tendido habían el paso dos centurias ; et dans *Maldonado* (*id.*, 334), le son des cloches s'exprime ainsi : « Y en el alto campanario Sonoras voces al aire Daban los cóncavos bronces » ! Le poète a soixante et un ans et retourne aux jeux de son enfance. Sachons-lui gré, néanmoins, de ne nous avoir jamais astreints à totaliser des « giros » et des « lustros », comme le maître Lista dans ce vers : « Dos giros hoy añade á los tres lustros... » ! (B. A. E., t. LXVII, 327^a).

D'ailleurs, ces réserves ne doivent pas nous dissimuler les mérites réels de l'écrivain ; et, d'où que lui viennent les mots qu'il emploie, qu'ils soient des réminiscences de ses lectures ou qu'il ait voulu acquérir un vocabulaire précis ou technique, et pour ma part je ne crois pas à un tel effort, le certain est que Rivas est l'un des écrivains les plus riches, les plus châtiés ou racés (« castizos ») qui soient. On comprend qu'il figure comme une *autorité* dans les meilleurs dictionnaires, et son œuvre est un perpétuel enseignement pour ceux qui veulent puiser aux bonnes sources la connaissance précise de la langue espagnole.

II

La phrase, chez lui, est, en général, d'un contour aussi net que le mot. La plupart des critiques disent de son style qu'il est « fluide » : c'est une qualité, le propre d'un esprit lucide : ce peut être un défaut : le propre d'un esprit paresseux, le signe d'une aimable facilité.

Il y a pourtant de la négligence dans quelques constructions : « De furor concentrado su semblante Dando, y sus ojos encendidos muestra (III, 404) ». « Cual si dar, tan sólo objeto De la borrasca tremenda, Lecho nupcial en los mares A dos infelices fuera (R., IV, 436) ». Dans ce même romance, une intolérable parenthèse, qui n'est pas dans son œuvre un cas isolé : « Torna al peñón (que parece Una colosal fantasma Con un turbante de nubes, De nieblas con una faja) La vista otra vez (*id.*, 429) ». L'exemple le plus significatif se trouve dans *D. Alvaro* : Don Alfonso : « *De aquel Virrey fementido* Que (pensando aprovecharse De los trastornos y guerras, De los disturbios y males Que la sucesion al trono Trajo a España) formó planes De tornar su virreinato En imperio, y coronarse, Casando con la heredera Ultima de aquel linaje De los Incas (que en lo antiguo, Del mar del Sur á los Andes Fueron los emperadores), *Eres hijo* ». (A. V, sc. 8). Je me suis efforcé de trouver une raison à cette intercalation de douze vers entre le

substantif « hijo » et son déterminatif; je me suis demandé si Rivas n'avait pas voulu rejeter à la fin, pour le faire attendre, le faire désirer, le faire éclater comme un trait de lumière le mot « hijo »; mais ce n'est pas une révélation; D. Alvaro le sait, le spectateur s'en doute; D. Alvaro ne montre aucune surprise; D. Alfonso continue sa longue tirade sans être interrompu. Il y a donc là une inconcevable négligence.

Mais le style, en général, est de meilleure qualité. On y peut relever de nombreux exemples de procédés dont l'application, certes, peut paraître facile, sans que, toutefois, on puisse se refuser à y voir une intention de bien faire. On peut trouver chez lui des antithèses assez fréquentes, dont le goût lui est venu dès sa fréquentation des poètes ingénieux du seizième et surtout du dix-septième siècle; dès 1809, le romance « Con once heridas mortales » s'achève sur une antithèse : « Deja la cura del cuerpo; Atiende á curarme el alma ». On en trouve dans toutes ses compositions, mais sans excès :

El uno descalzo y pobre, — El otro de galas lleno (IV, 181).

Proche voisine de l'antithèse est la tendance à unir en un même vers le concret et l'abstrait, ce qui fait penser à V. Hugo disant : « Vêtu de probité candide et de lin blanc ». Chez Rivas, nous lisons :

Que de valor y de lealtad vestido	(I, 261)
De viva lumbre y majestad vestido	(I, 423)
Pero Enrico, de fuerte coracina	
Vestido y de valor	(II, 472)
El luchador, de juventud lozana,	
Más que de acero, armado resplandece	(V, 72)
Comiendo iniquidad, bebiendo sangre	(III, 406)
De tosco hierro y altivez armado	(id., 494)

L'antithèse, l'alliance du concret et de l'abstrait, témoignent d'un goût de l'opposition et de la symétrie; ce goût de la symétrie aboutit à l'adoption des procédés de balancement et

de parallélisme dont l'emploi, à partir d'un certain moment, devient chez Rivas un véritable tic. Les premières poésies n'en étaient pas exemptes; il suffit de lire le *Romance corto* :

Más linda que el día, — Más bella que el alba...
 Mil pechos cautivan, — Mil cuellos enlazan...
 Con que el cielo pinta, — Con que el prado esmalta...
 Con su lumbré dora, — Con sus rayos baña...
 Desprende olorosa, — Descoge lozana,
 Imita tu talle, — Remeda tu gracia (R., I, 187; 1806).

Le procédé était fréquent dans la poésie populaire espagnole¹, dans les romances, et chez certains poètes comme le prince d'Esquilache. Mais notre auteur avait renoncé vite à se servir systématiquement de ce procédé facile et banal de balancer sa phrase; puis, en 1837, il le remet en honneur dans ses compositions, et d'abord, dans les *Recuerdos de un grande hombre* : IV, 97, 99, 100, 102, 104, 108, 109, 113, 124, 127, 128, 131, 135; puis dans *El cuento de un Veterano*, qui est de la même année; dans *La Buenaventura*, les Romances du cycle d'Italie, *El Solemne desengaño*, *Bailén*, et les trois comedias du tome VII; le procédé persiste, sporadique, jusqu'à *Maldonado* (1852).

Le parallélisme mène bientôt à la série, qui est l'embryon d'un second procédé employé concurremment avec le premier, et dont il a été signalé de nombreux exemples. Le poète en fait usage surtout dans les descriptions de collectivités, dans les tableaux d'ensemble, et il consiste en une énumération, un dénombrement. Dénombrement et parallélisme se combinent pour décrire Córdoba au moment où les Rois catholiques y préparent le siège de Granada (*Recuerdos de un grande hombre* : Romance tercero), ou Sevilla lors du départ (*La Buenaventura*) ou de l'arrivée (*La Azucena milagrosa*) d'une nef qui va aux Indes ou en revient. L'énumération est plus

1. Cf. Pedro Henríquez Ureña : *La versificación irregular en la poesía castellana* (Publicaciones de la Revista de Filología española, Madrid, 1920).

restreinte dans beaucoup d'autres passages, comme ces vers de *Bailén* :

Cuando crímenes, virtudes,
Pasiones, furias, enconos,
Saber, ignorancia, errores,
Héroes, gigantes y monstruos,
De sangre en un mar lo ahogaron... (IV, 400).

Toutes ces accumulations de mots n'étaient pas chose nouvelle dans la poésie espagnole : une strophe de la « canción » du Docteur Agustín de Tejada Al rey Don Felipe, nuestro señor¹ », dénombre quarante-cinq armes, pièces d'armures ou de harnachement qui auront à faire acte de soumission devant le roi. Rivas a fait du procédé un emploi plus heureux et en a tiré parfois un effet d'art ; mais le défaut capital de ce procédé, c'est qu'il n'est pas susceptible d'un renouvellement indéfini ; il est donc d'une médiocre valeur poétique. De plus haute qualité sont les images, métaphores et comparaisons, que notre écrivain prodigue dans toute l'œuvre.

Ce n'est pas que son originalité, sur ce point, soit plus et mieux qu'ailleurs hors de cause. Ici encore, il s'est mis de bonne heure, dès son premier essai épique, à l'école des Grecs et des Latins, soit par contact direct, soit à travers ses prédécesseurs espagnols nourris d'antiquité classique. Je crois plutôt à cette dernière influence, sans exclure l'autre, parce que nous avons eu l'occasion de la noter souvent de façon précise. Herrera me paraît avoir été l'initiateur en matière de comparaisons :

Como al impulso del furioso viento
Desparece la espiga ya tostada,
Envuelta en remolino polvoroso,
Así la hueste del francés doloso... (I, 203; 1808).
Dijo : y cual suele á la ardorosa lumbre
Del flamígero carro luminoso

¹ Dans les *Flores de poetas ilustres*, de Pedro de Espinosa (B. A. E., t. XLII, p. 5°).

Deshacerse la nieve amontonada
 Del gran Moncada en la elevada cumbre;
 Que con sonido raudo, en espumoso
 Y rugidor torrente desatada
 Corre precipitada,
 Arrebatando los peñascos rudos
 Y los troncos membrudos,
 Y cubre con presura
 El valle, el monte, el soto y la llanura:
 De este modo las haces orgullosas
 Heridas de su acento se agitaron,
 Corrieron presurosas,
 Y á obedecer á su señor volaron (I, 243; 1812).

Cette comparaison prolongée, c'est de l'Homère, du Virgile, de l'Arioste, du M^{me} Cottin, si l'on veut, mais c'est surtout du pur Herrera des « Canciones », de la *Cancion III : A la pérdida del Rey Don Sebastián*, par exemple, où la chute du roi Sebastián est comparée à celle du cèdre du Liban en deux strophes de treize vers¹.

La comparaison est une fleur de style qui pousse avec prédilection dans le terrain de l'épopée, genre favori de Rivas. D'où l'abondance, chez lui, des comparaisons, ou brèves ou longues, introduites et développées à la Herrera, ou bien filées suivant d'autres techniques plus souples. Son théâtre n'en est pas exempt ; mais elles foisonnent dans ses poèmes narratifs. A dire vrai, elles n'y sont pas réparties d'une main égale ; tantôt on passe plusieurs pages sans en rencontrer une seule, et tantôt une seule page nous en offre trois (*Moro*, R., III, 314). Elles sont, en général, simples, bien venues, justifiées ; elles aident à la compréhension d'un tableau ou d'un récit, ou ajoutent à leur éclat.

Elles ne sont pas toujours originales, même lorsqu'on serait porté à les croire telles et prêt à le démontrer par toutes sortes de bons arguments. J'avais groupé sur une fiche divers pas-

1. On pourrait de même rapprocher d'Herrera (Q., I, 121 : Como la arista queda — Al ímpetu del viento) le vers du *Moro* (III, 197) : « Como la arista que á merced del viento ».

sages où le taureau apparaît comme terme de comparaison, et je pensais avoir la preuve des goûts tauromachiques du poète à qui Vargas Ponce les reprochait, qui était l'intime ami et le parent du duc de Veragua, qui a peint le portrait de la duchesse de Veragua, qui portait, à partir de 1834, le titre de duc de Rivas, dont l'origine est Ribas del *Jarama*, le Jarama coulant entre des prés où paissent de vigoureux taureaux. Tout ce bel échafaudage s'écroule à la simple constatation du fait que d'autres, avant lui, et sans toutes ces circonstances favorables, ont parlé des taureaux autant, sinon plus, que lui. Un romance (Q., II, 38) décrit un taureau « Del celebrado Jarama »; Luzán (Q., III, 428) parle du « becerrillo Que en las dehesas de Jarama pace », Noroña (B. A. E., t. LVIII, p. 445^a) du « novillo Que mantiene el Jarama »; J. N. Gallego (B. A. E., t. LXVII, 407^a) écrit : « Como acosada fiera del Jarama »; et n'oublions pas le Moratín de la *Fiesta de toros en Madrid* : « No en las vegas del Jarama Pacieron la verde grama »; le taureau sert de terme de comparaison à Dante, dans l'*Inferno*, à l'Arioste (ch. XI, XVIII, XXVII), au Tasse (ch. III)... Rivas, si *aficionado* soit-il, ne fait pas de cet animal un emploi différent ni meilleur. Il décrit une course de taureaux dans *El Conde de Villamediana*, un « toro enmaromado » dans *El Aniversario*; mais, cela mis à part, le taureau, « jarameño » ou non, n'est qu'un terme de banale comparaison : *Florinda* : R., II, 425 Este al feroz toro postra y sujeta; 457 Y dos bravos toros que aun al yugo Su furia no rindieron, de la suerte Que el Conde furibundo y el Monarca, El Tormes ve lidiar en su comarca; 483 [toute la str. LVI, qui forme un assez joli tableau]; IV, 319 el más bravo Retinto á quien dió Jarama Hierba encantada en sus campos; V, 390 No brama tan feroz el jarameño Que siente en la cerviz alta el estoque, Como el Duque francés...

Aussi livresque d'origine est une autre comparaison où l'on croirait voir l'œil du peintre, et qui vient au moins trois fois sous sa plume : 1° *El Conde de Villamediana* (R., IV, 318) « cornisa de rostros humanos, Sobre la cual vuelan plumas En lugar de jaramagos »; 2° *Don Alvaro de Luna* (R., IV, 70)

« Un penacho jalde y negro Cual matorral sobre un risco ondea sobre su almete »; 3^e *Maldonado* (R., IV, 384) « Un soberbio penacho, que se mece Orgullosa en la altísima cimera, Azul y jalde, matorral parece, Que es de un gigante risco cabellera. » Ces trois comparaisons peuvent provenir d'*Ivanhoe*¹. Beaucoup plus fréquentes, tournant à la manie, sont les comparaisons avec des spectres, des fantômes, des « cosas del otro mundo »; j'en ai signalé de nombreux exemples².

La comparaison est d'une exécution relativement aisée, d'un emploi assez facile : en somme, comparer deux choses, c'est les décrire ou les nommer successivement. Mais la métaphore est une comparaison resserrée à l'extrême, qui s'accommode moins de la facilité, et suppose ou l'effort ou l'inspiration. C'est pourquoi, sans doute, il y a moins de métaphores chez Rivas, et de moins bonnes, de moins neuves que ses comparaisons. Appeler « volcán » un cœur où règne la rage, ou l'amour, n'est pas d'une nouveauté ni d'une hardiesse surprenante, surtout si, après avoir lu cette métaphore dans *El Duque de Aquitania* (p. 164 Mi pecho es un volcán que me consume), on la relit dans *Malek-Adhel* (p. 231 Que es mi pecho un volcán que me devora), dans le *Moro* (R., III, 118, 194, 249, 250, 524)³ et même dans le *Crisol* (R., VII, 503 Ay, que es mi pecho un volcán), et dans le *Desengaño* (p. 470 du t. IV de l'éd. de 1854-5 : Sientô de mi pecho en lo profundo Todo un volcán arder...) ... La métaphore perd son charme poétique et n'est plus qu'un insupportable cliché. Je n'aime pas beaucoup la métaphore « El puñal escondido entre la oliva » lorsque je la trouve dans la sc. 5 de l'a. II de *La condesa de Castilla* de Cienfuegos. Je l'aime moins encore lorsque je la trouve dans Rivas,

1. Chap. xvi : « On y voyait aussi des touffes de houx et quelques chênes qui laissaient flotter leurs rameaux verts sur un précipice, semblables au panache d'un guerrier. »

2. Voir plus haut pp. 399-401.

3. 118 ardió en el pecho Del joven un volcán; 194 Ya en volcánico amor arde su pecho; 249 Y fuego de volcán la sangre misma; 250 Mi pecho respiró, y en roncás voces Tronó el volcán de mis furiosas iras; 524 Fué su pecho un volcán de amor dichoso.

I, 201 Escondiendo el puñal entre la oliva; I, 262 El puñal entre olivas escondamos, et dans *Bailén* (cf. plus haut, p. 295). On aime mieux le poète écrivant (R., III, 80) : « [Giafar] Ama á su hija (Que ama el tigre también á sus hijuelos) », ce qui fait penser à V. Hugo écrivant, dans *Napoléon II* : « Mais les cœurs de lion sont les vrais cœurs de père : Il aimait son fils, ce vainqueur ». Mais *Napoléon II* est d'août 1832, et le romance III du *Moro* a été écrit à Malte en 1829 ou 1830. Rivas aurait-il retouché son poème en France? Il est troublant de constater une autre analogie entre lui et le V. Hugo de *Napoléon II* précisément, dans *El Cuento de un Veterano* (R., IV, 356) :

En la mies de bayónetas — Se descubre su cucarda,
Como suele en la de espigas — Una amapola lozana.

V. Hugo avait dit en un seul vers :

Comme des fleurs de pourpre en l'épaisseur des blés.

Double et étrange rencontre de Rivas avec deux détails d'une même pièce de V. Hugo qui date du séjour de Rivas à Tours!

Il ne faudrait pas conclure de ce rapprochement que notre poète était incapable de création artistique; mais le certain est que son style, limpide, net et fluide, de belle qualité pour la description et surtout le récit, s'accommode mal de toutes les parures poétiques autres que la robuste comparaison ou la simple antithèse; les raffinements que suppose l'expression de sensations transposées, les nuances impalpables des impressions confuses du subconscient, ne sont pas de son ressort : tout cela suppose une sensibilité extrême, presque malade, l'étude d'une forme amoureusement caressée; et Rivas était le plus sain et le plus indolent des poètes.

III

Le vers, chez Rivas, avec ses contours arrêtés, est celui d'une pensée sans trouble ni vague et d'un style tout en netteté, en propriété, en clarté. Comme tous les autres éléments de sa poésie, il évolua, certes ; mais on peut découvrir quelques traits communs, d'une part, entre ceux du début, du milieu et de la fin de sa carrière et, d'autre part, entre les influences que le vers a subies et celles qui ont commandé l'évolution des autres éléments poétiques.

Peu d'observations à faire sur la prosodie. Peu de diérèses à signaler. Les synérèses sont plus nombreuses : R., II, 79 héroes ; IV, 29 corroedor ; 214 reanímanse ; 228 Reunidos ; lealtad (très fréquent), etc... Rivas versifiait avec aisance, et très vite. Il usait non seulement du droit à la diérèse et à la synérèse, mais de quelques procédés qui facilitaient sa tâche. C'est ainsi qu'il a abusé de la coupe trinaire, plus rarement binaire ou quaternaire. De la coupe trinaire, il a tiré d'assez jolis effets :

Blanco pan, duro queso, varias frutas (R., III, 329).

Hay pobreza, hay envidia, hay descontento (*id.*, 425).

Le plus fréquent est que l'auteur fasse un vers avec trois adjectifs ou trois verbes ou, surtout, trois substantifs. De ces derniers, je pourrais donner *plusieurs centaines* d'exemples, à toutes les époques de sa vie.

Guerras, ferocidad, asesinatos,

Perjueros, parricidios y ruínas (R., III, 264).

De dudas, de sospechas y de indicios

Que los manchan, deslustran y ennegrecen.

La p. 397 du t. IV nous offre dix vers formés de deux ou de trois substantifs (3 + 2 + 3 + 2 ; 3 + 2 + 2 + 3 ; 3 + 3) : c'est le procédé d'énumération dans toute sa simplicité. Cette facture est harmonieuse, si elle ne tourne pas au procédé, et

Góngora, le poète par excellence, savait terminer une « chanson » par un de ces vers à rythme trinaire :

Las armas, los triunfos, la corona (Q., III, 131).

Rivas n'ignore pas cette vertu du rythme trinaire et sait en user à l'occasion, comme dans la première strophe de *El faro de Malta* :

Envuelve al mundo extenso triste noche,
Ronco huracán y borrascosas nubes
Confunden y tinieblas impalpables
El cielo, el mar, la tierra...

Dès 1808, il avait terminé de même la strophe 10 de l'ode *Al Armamento*... et, en 1820, en la remaniant, la strophe 5.

Il s'est essayé parfois à écrire des vers bien cadencés. Ceux de ses premières années, imités de Garcilaso, de Luis de León, d'Herrera ou de Villegas, ont du nombre, de l'harmonie. D'autres ont un rythme savant, qui ne peut être le résultat d'une écriture spontanée. La p. 45 du t. II (*El Desterrado*) nous donne 16 vers de coupe semblable, composés, jusqu'à la dernière tonique incluse, de trois anapestes, ce qui constitue un mouvement anapestique catalectique :

Para siem | pre tal vez | para, siem | pre

Même remarque pour *El sueño del proscrito*, écrit sur ce rythme, depuis « Por tu mágico influjo llevado » jusqu'à « De tan grata fugaz ilusión. » Après ce passage, on trouve (R., II, 65) quatre strophes dont trois vers sur quatre sont terminés par des « esdrújulos ». Ce mouvement précipité de l'« esdrújulo » à la rime, sorte de croche suivie de deux doubles croches, longue suivie de deux brèves, ce mouvement dactylique séduisait Rivas, qui l'a adopté en plusieurs endroits : R., II, 191, 194, 205, 226 ; V, 253, 281, 293. L'effet en est plus mirlitonesque qu'artistique¹.

1. Cf. dans B. A. E., t. LXVII, p. 449 des vers de Javier de Burgos et 680-1 des vers d'Eugenio de Tapia, où abondent des esdrújulos.

Du moins, ces « esdrújulos » exigeaient-ils un effort de recherche, ne fût-ce que dans le dictionnaire des rimes ; mais il n'en fallait aucun pour faire rimer « suerte » et « muerte » avec une inlassable constance, dans le premier recueil, dans le t. I (311, 314, 325, 371), dans le t. II (47, 55, 79, 253, 380), aussi bien que dans les trois comedias du t. VII (208, 241, 247, 251, 252, 256, 271, 275, 377, 414, 431, 449, 457, 495...).

La virtuosité et l'indolence reparaissent dans la technique de la strophe. Notre poète n'a, que je sache, rien inventé en la matière. Peut-être un parfait connaisseur de la poésie espagnole nous dirait-il que Rivas a constitué une strophe dont on ne trouverait aucun exemple avant lui ; mais je ne l'en tiendrais pas pour un plus grand poète : il est toujours possible de combiner de telle sorte mètres et rimes, que l'on obtienne un produit nouveau ; mais quel intérêt cela a-t-il, s'il s'agit d'un exemple isolé, sans répercussion possible dans l'histoire de la poésie nationale, si la strophe savamment agencée ne trouve pas d'emblée le chemin de la mémoire et ne suscite pas d'imitations ? Garcilaso imagine la « lira », et l'Espagne l'adopte. Mais ce ne sont pas les strophes les plus complexes de Rivas que le peuple espagnol retient : c'est le simple romance, les modestes « silvas » (Angel consolador del alma mía...) ou les classiques « décimas » ; l'essentiel est qu'un vrai souffle poétique les anime.

Les vieux moules poétiques sont, d'ailleurs, ceux où Rivas a coulé de préférence son inspiration. Il a réussi, avec la flexibilité naturelle de son tempérament, à s'assimiler la technique du vers aussi bien que les thèmes et la phraséologie de ses modèles. Cantilenas, letrillas, romances cortos, odes, sonnets, silvas, épîtres, élégies, il a tout essayé, et mon avis est que ses premiers essais ont une grâce, une fluidité non dépourvues du charme des originaux qu'ils pastichent et que, lorsqu'il veut imiter Herrera ou ses imitateurs, il sait être, autant qu'eux, rocailleux, « altisonnant » et dur. Il a su, hélas ! s'assimiler toute la monotonie de la versification des tragédies classiques et toute la folle exubérance des drames romantiques, ou plus exactement, de la comedia du siècle d'or ; il a excellé dans le romance.

Il versifiait aussi bien que la plupart de ses contemporains, et mieux que beaucoup d'autres. Pourtant la majorité de ses vers sont assonancés. Peut-être pensait-il que, étant donné la sonorité extrême de la langue espagnole, l'assonance est un juste milieu plein de charme entre la dissonance des vers libres ou blancs et la véhémence de la rime¹. Si ses assonances sont, pendant longtemps, aussi banales que possible, il semble bien qu'il en ait recherché de plus rares, et de plus difficiles, vers le temps qu'il écrivait, par exemple, le *Crisol*; voir notamment (R., VII, 279 sq.) une série en *i* accentué, qui évoque les beaux jours de Bretón de los Herreros; comme ce dernier, Rivas est conduit par l'assonance à employer des expressions telles que « Que no es un grano de anís... » ou « Estuvo todo en un tris » (toutes deux à la p. 481). On peut voir encore une série en *o* accentué p. 437 sq), une autre en *i* accentué dans la *Morisca* (R., VII, 188 sq).

Plusieurs pièces de sa jeunesse (une jeunesse qui irait jusqu'à la trente-deuxième année!) sont rimées; ce sont des poésies lyriques; quelques-unes, en romance octosyllabique ou de longueur moindre, sont assonancées. A partir de 1823, la versification, sous l'influence peut-être de Byron, puis des romantiques français et, aussi, d'Espronceda et de Zorrilla, virtuoses du vers, devient plus savante, plus complexe, je ne dis pas meilleure. Au théâtre, c'est, jusqu'en 1827, la technique de *Raquel* : l'endécasyllabe assonancé, avec changement de l'assonance à chaque acte; *Arias Gonzalo* est versifié suivant ce canon. Mais *Tanto vales* est déjà classique à la Moratín; le *Parador* est du même genre; les trois comedias du t. VII sont du Lope de Véga et du Calderón; le *Desengaño* a toute l'allure d'un livret d'opéra. Pour l'épopée, nous avons l'octave dans le *Paso*; elle persiste dans *Florinda*; les *Leyendas*, terme ultime de l'évolution du récit rivesque, reprennent toutes les formes métriques employées par le poète, y compris l'octave, dans un épisode de *Maldonado* qui pourrait être épique. Il est impossible d'exami-

1. Ce sont les termes dont se sert Cueto (B. A. E., t. LXI, p. 291, n. 8).

ner en détail toutes ces variations ; je veux, du moins, m'arrêter aux chefs-d'œuvre.

Il y a peu à dire du dernier en date : les *Romances*. L'assonance y est diverse pour chacun des romances en quoi se subdivise chaque composition ; Rivas se montre partisan du mouvement quaternaire, c'est-à-dire de la division des romances en groupes de quatre vers, qui ne sont pas, à proprement parler, des strophes. Je signale, sans pouvoir en exposer les raisons, la présence, dans deux romances, de passages d'une technique distincte : dans *La Buena Ventura*, les conseils de Don Martín à son fils Hernán Cortés sont en « redondillas » ; dans *Bailén*, le chant des Français coupe de ses strophes à vers courts et rimés le romance III.

D. Alvaro est le rendez-vous de toutes les audaces : elles y sont de parti pris. L'auteur a voulu se prouver à lui-même, et prouver aux autres, que l'heure des libertés avait sonné ; il s'est appliqué à briser toutes les entraves. Il ne suffit pas de dire qu'il a mélangé prose et vers ; il faut aussi constater, sans pouvoir l'expliquer autrement que par du parti pris, que des scènes commencées en vers s'achèvent en prose : telle la scène 7 de l'acte I ; dira-t-on que, le duo lyrique terminé, la propriété veut qu'on revienne à la prose ? Mais, dans la scène 8 de l'acte V, la partie en prose est-elle moins lyrique et moins pathétique que la partie en vers ? Et pourquoi la scène 8 de l'acte I entre Don Alvaro et le Marquis est-elle en prose alors que la scène 6 de l'acte V, entre Don Alvaro et Don Alfonso est en vers ? Nul n'a eu l'indiscrétion de le demander à l'auteur. Nous avons donc, dans ce drame étrange, de la prose comme dans *El Delincuente honrado*, des endécasyllabes assonancés comme dans la *Raquel* de Huerta, et toute la diversité métrique des comedias du siècle d'or, romances, quintillas, redondillas, silvas, sans oublier les belles décimas caldéroniennes de la scène 3 de l'acte III :

Qué carga tan insufrible
Es el ambiente vital.
Para el mezquino mortal
Que nace en signo terrible! (etc.)

La nouveauté du drame consistait dans le mélange de toutes les techniques appliquées jusqu'à ce jour à l'expression dramatique. Plus originale, aux yeux de l'auteur, était la versification du *Moro*. Il était dit dans le prologue : « [El autor] Ha adoptado una versificación rara ó ninguna vez usada en obras largas, pero fácil y juntamente susceptible de elegancia y pompa ; parecida á la de los romances cortos, verdadera poesía española, y hasta, por el asonante, peculiar de nuestro idioma, castiza y exclusivamente castellana ». Ces lignes suggèrent bien des réserves. D'abord, Rivas n'innovait pas : l'endécasyllabe assonancé apparaît en bien des endroits¹. Ensuite, il n'est pas très exact de dire que cette versification est semblable à celle des romances octosyllabiques. Le vers de romance est-il un dérivé du grand vers épique ? Pour ma part, j'en suis persuadé ; et je comprends que l'effet de chant est le même avec une série de vers de seize syllabes assonancés, qu'avec des vers de huit dont les pairs seuls sont assonancés : dans les deux cas, ce sont toutes les *seizièmes* syllabes qui caressent l'oreille par le retour de voyelles semblables. Mais le romance endécasyllabique est une amplification de l'octosyllabique², c'est-à-dire qu'en augmentant le nombre des syllabes, on accroît l'intervalle qui sépare deux retours de sons semblables, on espace les sonorités flatteuses pour l'oreille, on dilue un des éléments musicaux du vers. Une assonance qui revient toutes les vingt-deux syllabes, reste-t-elle assez perceptible à l'oreille pour

1. Dans la *Raquel*, dans les tragédies (y compris celles de Rivas) écrites sur le même modèle, avec assonance nouvelle à chaque acte, comme à chaque « romance » du *Moro* ; dans Noroña (B. A. E., t. LXVII, 492-5) dans *La Toma de Granada* de Leandro F. de Morantín ; dans les poésies de Huerta (B. A. E., t. LXI, pp. 219, 220, 221-3, 225-230) ; Menéndez y Pelayo a remarqué, dans ses *Ideas estéticas* (t. III, vol. II, p. 61) que Huerta et Vaca de Guzmán avaient une prédilection singulière pour la forme hybride du romance endécasyllabique... Gerardo Lobo, Alvarez de Toledo, María de Hore, en ont fait usage.

2. Menéndez y Pelayo : *Ideas estéticas*, t. III, vol. II, p. 72 : « siendo, por decirlo así, una ampliación clásica del metro popular favorito de nuestro teatro, dilatado en cuanto al número de sílabas, pero conservando el halago de la consonancia, tan favorable á la recitación dramática. »

constituer un plaisir? Quelle que soit la sonorité de l'idiome castillan, la tonalité pleine de ses voyelles, on ne peut s'empêcher de penser qu'une telle versification est un acheminement vers la prose. Ici, un autre élément du vers peut intervenir, et le sauver : c'est le rythme.

Il serait excessif d'affirmer que celui-ci a toujours réussi à sauver Rivas du prosaïsme; on peut même constater que la division en quatrains ne crée pas un rythme lyrique, les enjambements de quatrain à quatrain se reproduisant à peu près à chaque page et, souvent, plusieurs fois par page. J'ouvre le tome III à la page 272, et j'y vois trois de ces enjambements; je l'ouvre à la page 329 et j'en vois quatre; deux à la page 339, etc. J'avoue pourtant que je trouve un grand charme à la versification paisible, sereine, majestueuse même, de ce long récit; il ne me déplaît pas de perdre parfois la sensation de la mesure, pourvu qu'à un moment donné deux ou trois vers pleins de nombre et d'allure, couronnant une série de douze à seize vers, ploie mon attention aux sinuosités harmonieuses d'un rythme net et martelé. L'octave rigide exige un effort soutenu; elle peut séduire dans un morceau de bravoure, mais je la trouve à la longue fatigante; de plus, son contour arrêté demande une pensée qui l'emplisse toute entière. Le vers octosyllabique est d'un mouvement trop rapide, et la propension au quatrain aboutit au morcellement de la pensée en formules de trente-deux syllabes; d'où une sorte de sautillement et une certaine inaptitude à l'ampleur. Le large quatrain du *Moro*, avec, en outre, ses possibilités d'enjambement qui l'amplifient, a toute la souplesse de la prose, une prose qu'un peu de rythme et ces retours espacés d'assonances, sans imposer de cruelles servitudes au poète, colorent d'un charme musical aussi réel que discret.

Ce n'est, certes, pas dans le *Moro* que le prosaïsme rivesque me choque le plus, mais dans les poèmes de forme savante, où l'œil même semble promettre à l'oreille la volupté de symphonies savoureuses ou d'exquises mélodies. La déception est grande quand une octave bien lancée tombe dans ce que M. R. Menéndez Pidal appelle l'« aleluya »! Le cas est fré-

quent dans *Florinda*, et ailleurs. Le poète ne sait pas achever un sonnet; ceux des pages 197, 219, 275 du tome I tombent à plat. D'autres compositions d'une technique ambitieuse abondent en vers mirlitonesques et j'avoue que la multiplicité des mètres employés me cache bien des beautés de *El Desengaño en un sueño*, ou de *La Vejez* qui le résume, ou de *Retractación*. Le grand drame fantastique me produit l'effet d'un livret d'opéra, et les deux autres pièces me semblent les « paroles » d'une valse chantée. Qu'importe le luxe de la forme si la pensée ne l'emplit pas, ne l'anime pas, ne la porte pas! Les beaux morceaux de la poésie rivesque, ce ne sont pas les plus savants, mais ceux où l'accord est si parfait entre l'idée et la forme poétique, que l'une est inséparable de l'autre. A ce titre, nous aimons autant les décimas de *Don Alvaro* que les quatrains frustes du *Moro*, beaucoup d'octaves de *Florinda* et du *Paso*, et même, oserai-je le dire?, quelques cantilènes ou des « romancillos » de l'apprenti rimeur.

L'inspiration lui a manqué souvent et c'est une des raisons de son prosaïsme avéré : « Son grand défaut, c'est le prosaïsme, où il tombe volontairement, toutes les fois que le sujet ne le soutient pas. » Menéndez y Pelayo le dit dans *Nuestro Siglo*¹; ailleurs, il reconnaît que le prosaïsme est une des caractéristiques du dix-huitième siècle². De ce prosaïsme, Rivas, né avant Espronceda et Zorrilla, a été touché plus qu'eux. A cette influence s'ajoutait celle de son tempérament peu lyrique, plus visuel qu'auditif; il n'aimait pas la musique³; il n'avait pas cette

1. Por Otto von Leixner..., traducción del alemán..., Barcelona, 1883, p. 293^b.

2. *Ideas estéticas*, t. III, vol. II, *passim*.

3. C'est pour cette raison sans doute que son orchestre est si peu varié. Il l'emprunte aux romances du t. II de Quintana, à quelques auteurs plus proches que lui :

Suenan clarines, trompas y atabales (Q., II, 12)

Al ronco son de la sangrienta trompa

(Forner, B. A. E., t. LVIII, p. 34*).

La belígera trompa, y á su estruendo (Noröña, *id.*, 449^b).

Tambor, atambor, atabal, trompa, clarín, tamboril, gaita, tamborín,

sorte de sens auditif intime que Zorrilla possède au suprême degré et, malgré son admiration passionnée pour Calderón, il n'avait pu acquérir à son contact cette « *música de la sangre* » qui lance les strophes comme des blocs d'harmonie; c'est à peine si dans quelques passages, dans *D. Alvaro* surtout, il réussit à lui ravir, pour de brefs instants, le secret du rythme souverain. Et quand il recherche des effets d'harmonie imitative, dans ses odes patriotiques et ses morceaux guerriers, il emprunte à Herrera sa recette, distribue des *roncos*, des *estruendos* et des *hórridos*, ou demande aux poètes du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècles comment on fait *rechinar* ou *crujir* ou *gemir el eje ardiente*.

IV

Rivas aurait pu remédier à l'insuffisance de ses dons poétiques et à l'influence du prosaïque dix-huitième siècle, s'il n'avait pas eu à un si haut degré le défaut qui laisse subsister tous les autres, défaut très espagnol, par ailleurs, et dont, pour cette raison, notre poète songerait plutôt à se parer qu'à rougir. Ce défaut, c'est l'inaptitude à remettre l'ouvrage « cent fois sur le métier », c'est la tendance à l'improvisation. A dire vrai, pour inculper l'auteur, il nous manque d'avoir en mains tous ses manuscrits, et non pas seulement les manuscrits de toutes ses œuvres, mais, le cas échéant, tous les manuscrits d'une

timbal, flauta, trompeta, arpa, laud, vihuela, violín, añafles, rabel, pito, caja, bocina retentissent à travers l'œuvre en rumeur, en clameur ou en fracas, et si la liste en peut paraître longue, il faut remarquer qu'un même instrument est désigné sous plusieurs noms; qu'en outre, si je déversais dans cette note le contenu de huit fiches de citations « musicales », on verrait revenir certains noms (trompas, clarines, atabales, atambores) avec une fréquence significative; je ne veux que mentionner quelques formules fleuries et délicates, quoique peu neuves dans la poésie espagnole : les instruments, dit Rivas, « Plácidos hinchén los delgados vientos » (R., I, 423); « Dando solaz á los delgados vientos » (*id.*, 451); « El viento en armonía se bañaba » (*id.*, 471); « Dando atabal y trompa con sus sonos Vida y voz á los ecos más lejanos » (V, 225); « Dando voz al sosegado viento » (*id.*, 381)...

même œuvre. Le témoignage de son beau-frère ne suffit pas ; il était, dit celui-ci, parfois concis, mais parfois aussi « incapable, par caractère et par la nature de son génie, de s'arrêter à corriger et à limer ses vers ; il se livre, avec un certain abandon volontaire, à la dilatation des idées¹ » ; lui-même remarquait cette surabondance d'expression, mais n'avait pas la force nécessaire pour s'en corriger. Pourtant, il n'écrivait pas d'un seul jet. Il revoyait ses manuscrits et même ses œuvres imprimées. Nous en avons quelques preuves. Des poésies, publiées en 1814, ont été retouchées avant d'être rééditées en 1820-1. Ces retouches ne sont pas toujours une amélioration ; mais elles témoignent d'un souci de mieux faire. J'indique un petit nombre de variantes seulement, à titre d'exemple² :

R., I, 189 : *Cantilena*.

Y la sombra [noche] llegaba ;	
En su nido elevado [En el olmo acopado]	
Al respandor brillante,	[A la lumbre radiante,
Y á la luz radiante	Y al esplendor brillante
De sus rubios cabellos,	De sus lindos cabellos].
La rosa entristecida [ya adormida] ;	
A purpurar [matizar] sus flores ;	
Y las dormidas aves	[Y las ya unidas aves
Vuelven con trinos suaves	Dulces trinos suaves
A cantar dulcemente ;	Cantando dulcemente] ;
Que al ver a mi pastora [señora].	

Qui oserait affirmer que la seconde rédaction est préférable à la première ? Les corrections introduisent deux hiatus : *ya adormida*, *yá unidas* ; substituent le banal *matizar* au joli *purpurar* ; laissent trois vers sans aucun sens, en l'air : « Y las ya unidas aves », avec, en outre, la répétition de *dulce* et *dulcemente*.

Parfois, il change un mot pour éviter une répétition : R., I, 223 « sangrienta espada » devient « tajante espada » à cause d'une « sangrienta mano » sept vers plus haut ; 416 « Y for-

1. Cueto, *Discurso necrológico...*, p. 53.

2. Je donne le texte primitif, et place entre crochets le texte de 1820-1.

mando un riquísimo palacio » devient « Y cerrando » à cause de « Forman ciñendo » placé deux vers plus haut. Mais, à la p. 420, str. 54, il n'y avait, en 1814, qu'un « rendir » (« rendido », v. 4); après correction, nous y trouvons, en outre, un « rinda » (v. 3) et un « rendirá » (v. 7). Le romance de la p. 257 disait : « El sol tiñendo las nubes De negro morado y grana », ce qui pourrait passer pour une vision de peintre; l'édition de 1820-1 substitue à ces deux vers les suivants, d'une banalité de cliché : « Febo hermoso, entre celajes Matizados de oro y grana ».

Les corrections prennent parfois l'ampleur d'un remaniement. C'est le cas de l'ode *A la declaración de España contra los Franceses*, devenue l'ode *Al armamento de las provincias españolas contra los Franceses*: elle comprenait quarante vers de plus entre les str. 2 et 3, et n'avait pas les str. 5 et 6¹, où le poète, précisément, s'élève contre les tyrans. Je sais bien que ces tyrans, ce sont les envahisseurs; mais ces tirades tyrannicides n'auraient pas été tolérées — auraient-elles même été conçues? — en 1808. Plus important est le remaniement subi par *El Paso honroso*²: il consiste surtout à substituer à l'entrevue de Suero et Doña Luz, avec discours du premier à la seconde, une lettre, de tous points semblable au discours, et que remet le fidèle Vanguarda. Le début des chants II et III est modifié, et nous avons vu que le résultat de cette modification était de faire commencer les deux chants par une description d'aurore, et de valoir à l'auteur le reproche de monotonie. Les corrections de détails ne sont pas toujours aussi heureuses qu'abondantes; quelques-unes, pourtant, ont leur raison d'être; en voici une assez piquante: le poète avait écrit (R., I, 417) « Cintos de perlas, áureos ceñidores Los juveniles pechos sustentaban ». Sans doute quelque admiratrice du poète (Lesbia, qui régnait sur son cœur en ce temps-là) lui fit-elle comprendre qu'il était peu galant de supposer que « los juveniles pe-

1. Voir *Bibliogr. crit.* (n° 85, par. 19); et plus haut, p. 343.

2. *Bibliogr. crit.*, append. IV. — Cf. plus haut, p. 343.

chos » avaient besoin d'un soutien-gorge, si doré et si poétique fût-il; le fait est qu'en 1820-1, *sustentaban* faisait place à *enlazaban*. Dans ce remaniement, Rivas a déplacé l'épisode de l'apparition de l'Orbigo à Suero. Le chant I^{er} finissait avec l'actuelle str. 46; la str. 47 commençait le chant II. Cette coupure était défectueuse : le chant II aurait dû débiter par la str. 45. Mais Rivas a préféré incorporer toute la vision de l'Orbigo au chant I qui commence ainsi par le défi de Suero et se termine par son rêve, et constitue une ouverture, un peu disproportionnée sans doute, mais complète. Un autre résultat est atteint, important aux yeux du poète qui aimait à compter ses vers et ses strophes : la rédaction primitive donnait, pour les quatre chants, 47, 44, 57 et 93 strophes respectivement; le quatrième était donc le double du premier; un tel déséquilibre était intolérable; l'auteur y a remédié, obtenant, pour sa seconde version, 70, 56, 51 et 56 strophes, ce qui est bien mieux.

Les variantes que je viens de signaler ont leur intérêt, mais moins que les manuscrits qui ont conduit aux réactions premières. A défaut de ceux que détenait M. Gabriel Anduaga, nous pouvons, du moins, étudier celui que possède la Biblioteca Nacional de Madrid : c'est le manuscrit de *El Aniversario, Leyenda fantástica* (*Bibliogr. crit.* [n° 79]). — Ce titre est déjà significatif : il s'agit d'une légende « fantastique », comme *El Desengaño en un sueño* était un drame « fantastique ». Cette tendance de Rivas au déclin de sa carrière poétique est à relever. Pour en venir au travail du style, il faut avouer que les corrections, les ratures, les surcharges ne manquent pas dans ce brouillon; mais n'oublions pas la date : 1854. C'est la dernière grande production du poète; de quoi témoignent ses ratures? D'un noble souci de mieux faire ou d'une difficulté de faire vite et bien? J'ai sous les yeux toutes ses corrections : je n'en vois pas une seule qui ait donné un beau vers, plein, sonore, descriptif. Qu'il substitue « *luenga sogá* » à « *sogá larga* », cela peut témoigner d'une affectation d'archaïsme, mais ne saurait accroître l'intensité poétique du morceau. Les pages sont, du reste, inégalement raturées. Les n°s 63 v°, 65 r°

et v^o, 67 r^o, 68 r^o, 69 r^o, 70 r^o, 71 r^o, 72 r^o, sont beaucoup moins surchargées que les autres. Les pages 72 v^o et 74 r^o n'ont pas une seule rature. La page 409 de R., V, a été écrite d'un seul jet à partir du vers « Doncellas de alto fuste » jusqu'au vers « Sobre una alfombra de labor moruna » ; sa virtuosité était à l'aise dans ce morceau : il s'agissait d'un portrait ! Qu'on le relise : quelle aimable facilité et combien banale !

Improvisateur, Rivas l'était à un très haut degré. Il appartenait à une époque où l'improvisation passait pour du génie. Torres y Villarroel (B. A. E., t. LXI, p. 56 sq.), Porcel (*id.*, 173^b) ont improvisé des bouts-rimés ; Arriaza (*id.*, t. LXVII, p. 145^{ab}) a écrit plusieurs pièces de « versos hechos de repente ». Le tome I des œuvres du marquis de Molins contient un « Soneto invitatorio con consonantes forzados » ; en 1841, au Liceo de Madrid, on donnait des « premiõs de improvisacion » pour vers à bouts-rimés, et Ventura de la Vega gagna un prix¹ ; je ne sais si Rivas concourut jamais, ni s'il triompha ; mais il ne pouvait pas ne pas suivre ce courant plein de séductions, et j'ai retrouvé la trace de trois sonnets à bouts-rimés datés de 1819 ou 1820, 1830 à 1833 et 1851, respectivement².

Mais ces trois sonnets peuvent n'avoir été que des jeux de société et ne prouveraient rien contre sept ou huit volumes d'œuvres mûries et limées. Plus probantes sont les négligences de toutes sortes qui trahissent la hâte de la création : les redites, les répétitions, la reprise inlassable des mêmes thèmes dans les mêmes termes, l'incessante réédition des mêmes clichés poétiques, l'emploi indéfini d'une intolérable phraséologie. L'excellence de sa mémoire ne peut être qu'une explication partielle de ce phénomène frappant ; elle ne saurait excuser l'absence du travail du style, qui achève de nous l'expliquer.

Pourtant cet homme si nonchalant et primesautier a écrit des chefs-d'œuvre. C'est qu'il avait un certain génie poétique ; qu'il l'a nourri de tous ses souvenirs littéraires ; qu'il l'a cul-

1. « El Iris », 1841, p. 176.

2. Cf. *Bibliogr. crit.* [n° 69 et 143] et Append. fac-similé.

tivé, exercé constamment, sinon avec rigueur; que ce génie s'est trouvé un jour parvenu à son temps de splendide maturité dans une atmosphère propice, et qu'enfin il s'est appliqué au genre où ses défauts pouvaient le moins lui nuire, où ses qualités pouvaient le mieux briller : le genre narratif. Dans le récit, l'absence de métaphores, d'éclat, de lyrisme, de subtilité, dirai-je de poésie? est moins sensible qu'ailleurs; ce genre s'accommode mieux de la simplicité, du prosaïsme; la répétition même de certaines formules a le don, depuis Homère, de communiquer au récit un ton épique dont on pourrait croire qu'il est voulu.

Et *D. Alvaro*, dira-t-on? C'est, dans son œuvre, une heureuse exception. Calderón, Shakespeare et Hugo ont uni leurs influx poétiques pour le doter d'une vitalité puissante; l'amitié, avec Galiano, a collaboré à sa création; l'amour conjugal lui-même a sa petite part dans l'élaboration de cette pièce prestigieuse. Un jour — et je terminerai sur cette anecdote cette étude synthétique du travail du style chez Rivas — le poète remaniait son *D. Alvaro* et versifiait la scène 7 de l'acte I. Il avait lancé à la fin d'un vers une « *jaca torda* » qui sortait à peine de l'écurie rivesque, où elle avait laissé l'« *overo* » de Curra, et l'« *alazán* » de Don Alvaro. L'auteur en était fier, fier et embarrassé à la fois, car il ne savait avec quoi la faire rimer. Par bonheur, la sage Encarnación, son épouse, était à ses côtés, occupée à *broder*; c'était pour, sur une question du poète, lui fournir le mot *borda*. Et cela nous a valu les vers :

¿ Por qué tiempo perder? La *jaca torda*,
La que, cual dices tú, los campos *borda*...
Para tí está, mi dueño, enjaezada.

L'histoire de ce détail de style est trop jolie pour n'être pas retenue; puisse-t-elle éclairer d'un sourire le fin visage de la vénérable aïeule qui me l'a contée, M^{me} la marquise de Aranda, qui, vers le temps où ces vers naissaient à la vie de l'esprit, ouvrait ses yeux à la lumière du jour.

VUE D'ENSEMBLE ET CONCLUSIONS

Nous avons suivi Rivas au long de sa vie, puis à travers son œuvre poétique, dont nous avons enfin dégagé les caractéristiques essentielles. Essayons d'en prendre une vue d'ensemble, avant d'arriver aux conclusions.

Notre poète est né dans une famille cultivée ; lui-même rime de bonne heure ; ses premiers vers datés sont de 1806. Ces débuts témoignent d'une singulière plasticité d'esprit, d'une aptitude remarquable à s'imprégner de styles poétiques, à refléter des manières : le style et la manière des romances mauresques, des poètes du seizième et du dix-septième siècles. Les formes poétiques du siècle d'or renaissent sous sa plume juvénile, et chantent ses amours sous des noms d'emprunt. L'ode patriotique l'occupe un instant, et à Herrera s'ajoutent des modèles plus récents : Arriaza, Arjona, Gallego, Lista, Quintana...

Il a vingt ans, dont cinq ou six d'exercices poétiques, quand il s'essaie dans un genre nouveau : l'épopée. Il va conter le *Paso honroso* de son illustre aïeul Suero de Quiñones. Pour ses débuts dans le genre narratif, le vieux livre de Juan de Pineda lui donne un point de départ, des épisodes précis et nombreux, quelques incidents poétiques : Mais la lecture en est terriblement ennuyeuse. Rivas, avec un instinct déjà sûr, y voit la matière d'une épopée chevaleresque, demande à l'Arioste et au Tasse le secret de leur charme, et à Nic. F. de Moratín la technique du portrait équestre ; une intrigue d'amour agrémenté la donnée première et son interminable défilé d'aurores qui se lèvent, de trompettes qui sonnent, de messes qu'on célèbre, de rencontres, d'armes brisées, de joueurs renversés, etc. Il répartit la matière en quatre chants, commence le poème par une scène majestueuse, le termine sur une scène brève que couronne un vers plein de promesses ; dans

l'intervalle, une apparition, une prophétie, des banquets, des combats, des portraits, des défilés, une entrevue amoureuse traitée selon le mode chevaleresque : un ensemble qui n'est pas exempt de maladresses, mais qui se tient et dont la lecture ne manque pas d'attraits.

Après le lyrisme et l'épopée, il restait à tenter le drame, sous la forme qui était alors la seule possible aux yeux de l'écolier docile : celle de la tragédie. García de la Huerta et sa *Raquel*, Alfieri mis à la mode par Solís, les tragiques français, et peut-être aussi, mais vaguement, les Grecs et les Latins lui apparaissent comme les fournisseurs attitrés de recettes tragiques, comme l'Arioste et le Tasse l'avaient été des recettes épiques. Le pastiche est aussi réussi, mais le résultat est moins heureux. Le poète, longtemps après, s'en prendra aux règles. Elles n'ont jamais empêché le génie de se produire, ni Corneille ou Racine ou Alfieri d'être ce qu'ils sont. Elles n'ont rien à voir avec la platitude du vers, la banalité de l'expression, l'emploi d'une phraséologie surannée. La preuve en est que *Lanusa* en 1822, est moins ennuyeux que *Malek-Adhel* ou *El Duque de Aquitania* publiés un an auparavant. Ces deux dernières pièces étaient des tragédies de cabinet, portaient sur des sujets non nationaux, et la première avait en outre le grave inconvénient de comprimer et d'affadir une matière exubérante et pittoresque ; mais le même sujet traité par Racine, aurait pu nous passionner ; l'héroïne en aurait été le centre ; Corneille, s'il l'avait choisi, aurait placé au premier plan Malek-Adel, qui se serait débattu sous nos yeux entre sa passion pour Mathilde et sa dévotion à Mahomet. Rivas nous présente des marionnettes et croit que l'essence de la tragédie réside dans l'endécasyllabe monotone et lent, la coupe en cinq actes, la limitation du drame dans le temps et dans l'espace. Si *Lanusa* plaît davantage, ce n'est pas qu'il soit moins conforme aux règles ; c'est qu'un peu de la flamme politique du temps où il fut conçu y brille, l'anime et le soutient.

Le poète a trente et un ans, et *Lanusa* n'est pas un chef-d'œuvre. Qu'attend ce génie poétique pour mûrir et s'épanouir ? Que

serait-il advenu de lui, si Rivas n'avait pas connu Galiano à Córdoba, ne s'était pas, avec lui, lancé dans l'arène politique et irrémédiablement compromis? Nous n'aurions pas eu ces quelques poésies de 1824, que je mets au rang de ses meilleures, si imprégnées soient-elles encore de vieille phraséologie. Aurions-nous eu *Florinda*? peut-être; mais quelle *Florinda*? Que valait, même, cette épopée dont les huit chants marquaient une étape nécessaire dans l'épanouissement de son génie créateur, entre les quatre du *Paso* et les douze du *Moro*? Telle qu'elle est, une flamme chauffe souvent ses octaves, la fatalité y plane sur les amours illicites du dernier roi Goth et, à côté des oripeaux de la pastorale rutilent les fresques guerrières, l'éclat des trompettes succède à la mélodie des pipeaux, le fracas de la mêlée retentit à la fin du poème qui s'ouvrait dans l'allégresse du banquet. Il y a un savoureux mélange des vieux thèmes, des vieux clichés, et une tonalité nouvelle où l'on croit sentir l'influence des romantiques anglais, de Byron, de Southey, de Lindor et, peut-être, de W. Scott.

Florinda marque un enrichissement de la personnalité poétique, non un renouvellement. Cet enrichissement est commencé à Gibraltar, où l'oisiveté forcée, succédant à une agitation extrême, fait renaître l'activité spirituelle. Il se continue à Londres, où existe un noyau d'émigrés cultivés, où Galiano semble s'être pris d'enthousiasme pour des dieux nouveaux de l'Olympe littéraire, délaissant ceux qu'il avait défendus contre Böhl von Faber. Mais Rivas a le temps, à peine, d'ouvrir son esprit à des souffles nouveaux : le voici à Gibraltar, puis à Malte, avec une femme, et bientôt des enfants, qu'il faut nourrir. Là s'achève l'étape anglaise de sa formation artistique : l'influence en est prépondérante; elle n'est pas, à proprement parler, libératrice; elle s'exerce dans le sens de la tendance capitale du génie rivesque, qui est narrative; le genre narratif n'a pas de règle précise; il n'y a pas de cadre à briser; il y a des modèles nouveaux, dont on s'inspire, et l'un d'eux surtout, qui est W. Scott. Cette tendance primordiale, qui s'était mani-

festée d'abord dans le *Paso*, puis dans *Florinda*, se continuera dans le *Moro Expósito*, puis dans les *Romances* pour finir dans la *Leyenda*. Mais il ne faut pas parler d'initiation, d'éblouissement soudain, de révélation. En 1825, Rivas arrive à Malte; le *Moro* n'est commencé qu'en 1829, et, sans doute, pour occuper le temps jusqu'au jour où un nouvel enfant sera assez vigoureux pour supporter une traversée. On a parlé de Shakespeare, des dramaturges du siècle d'or espagnol; mais *Tanto vales* est moratinien, et *Arias Gonzalo* tient en un jour, en un lieu et contraint la matière épique du romancero à l'allure monotone de l'endécasyllabe néo-classique. Entre les quatrains endécasyllabiques du *Moro* et les octaves de *Florinda* et du *Paso*, il n'y a que des différences de degrés; entre *D. Alvaro* et *Arias Gonzalo* ou *Lanuza*, il y a l'abîme d'une révolution. Comment fut-elle rendue possible?

Certes, il est loin de ma pensée d'attribuer à la seule influence française le renouvellement de la technique chez Rivas, et celui de sa vision poétique. Mais je ne puis croire que la nouveauté qui éclate dans certaines parties du *Moro* et dans *D. Alvaro* soit due au seul épanouissement de son génie, qui se serait produit, comme par enchantement, après son arrivée en France, entre sa trente-neuvième et sa quarante et unième années. Quant il quitte Malte, notre poète compte vingt-trois ans d'activité et de production littéraires : le moins qu'on puisse dire de lui, c'est qu'il n'est plus un débutant. Mais il lui a fallu l'exemple des « apôtres privilégiés, V. Hugo, A. Dumas, A. de Vigny », dont les œuvres le « fascinaient » par leur « nouveauté, leur renommée, leur génie, leur étrangeté même¹ ».

La nouvelle esthétique du roman le séduisait aussi; je ne veux pas dépouiller W. Scott du rôle qu'on lui fait jouer dans l'évolution de sa technique; mais je suis bien obligé de consigner ici que Rivas était féru de *Notre-Dame de Paris*, de son

1. Cueto : *Discurso necrológico...*, p. 82. De cette fascination témoignent d'abondantes lettres adressées à Cueto, et dont nous devons souhaiter qu'elles voient enfin le jour.

auteur et du goût romantique¹. Le *Moro* tout entier ne date pas de Malte, mais les cinq douzièmes seulement, et encore furent-ils révisés plus tard. N'avons-nous pas remarqué comme une coupure entre le V^e et le VI^e romances ? Et si les cinq premiers nous sont apparus plus imprégnés de sentimentalisme, et les sept derniers plus vigoureux, plus riches surtout d'une verve réaliste qui a inspiré les morceaux le plus souvent cités, pourquoi ne pas constater qu'entre le V^e et le VI^e romances il y a eu le départ de Malte, l'arrivée à Marseille, le séjour à Orléans, à Paris, à Tours ?

L'influence française ne pouvait que favoriser la tendance narrative de Rivas, et son goût pour la résurrection du passé national. Mais, au théâtre, elle fut plus qu'animatrice, elle fut libératrice dans toute la force du terme. Elle stimula le poète à briser les chaînes rouillées de la tragédie conventionnelle, et lui proposa à la fois pour modèles les auteurs de comedias castillanes et les dramaturges de l'école romantique. Ce n'était plus de deux esthétiques différentes qu'il s'agissait, mais de deux esthétiques antagonistes. Nulle part l'opposition n'avait été plus violente entre le passé et le présent ; la plus rude bataille s'était livrée autour d'*Hernani*, quelques semaines avant l'arrivée du poète espagnol. Celui-ci, impressionnable à son ordinaire, s'imprègne de romantisme comme il s'était imprégné de classicisme, et il s'applique à construire un drame aussi strictement romantique que ses tragédies avaient été strictement classiques. Il y arrive par les mêmes procédés : il ne s'attaque pas au fond, mais à la forme. Son *Don Alvaro*, a-t-on dit, est un résumé de tous les égarements romantiques. Pourtant, la pièce est morale, sauf le dénouement, et, dans le dénouement, seul le suicide détonne dans la catholique Espagne.

1. « ... decir á V. mi opinión sobre *Notre-Dame de Paris*, que ciertamente no es la más conforme con la de su cuñado de V., Angelito (el Duque de Rivas), que está endiosado con la obra, con el autor, y con el gusto de los que siguen el mismo rumbo ». Lettre de Gallego à Cueto, qui la reproduit dans B. A. E., t. LVI, p. ccxxvii, n. 1. Elle est datée de « Madrid, 16 de Enero de 1835 ».

Il aurait moins surpris le public français auquel la pièce était primitivement destinée. Plus réels sont les égarements de la forme : l'auteur s'en est donné à cœur joie et son œuvre est un résumé de toutes les licences de l'esthétique nouvelle. Ivresse du poulain trop longtemps reclus dans l'écurie et qu'on lâche enfin en plein pré vert ? Je crois plutôt à un parti pris de « romantisation », à une sorte de gageure, de parodie presque, entreprise de concert avec Galiano, conseiller et collaborateur de Rivas. Sortant d'un spectacle à la mode, les deux émigrés devaient être stupéfaits de voir le public le plus lettré du temps se passionner pour les outrances morales et littéraires d'un drame d'Hugo ou de Dumas. Ils devaient trouver d'application aisée une formule d'art qui proclamait l'absolue liberté, toutes les libertés, le mélange des genres, la suprématie de la fantaisie individuelle sur tous les canons des théoriciens. Et Rivas, encouragé par Galiano, se mettait à la besogne, celui-ci triomphant des timidités de celui-là, applaudissant aux festins de Salas de los Infantes dans le *Moro*, à la scène d'auberge de *Don Alvaro de Luna*, aux scènes truculentes et picaresques de *D. Alvaro*.

Pour bien juger ces hypothèses, il faut toujours penser à la version première du grand drame ; nous ne savons pas au juste ce qu'elle fut ; mais nous pouvons nous rendre compte de l'importance primitive de l'élément réaliste si nous supprimons par la pensée l'élément lyrique, lequel est une addition ultérieure. Le grotesque s'accroît de toute la place que tient aujourd'hui le sublime. Imaginons en prose le monologue de D. Alvaro et tant d'autres passages d'un lyrisme si bien venu : la tonalité de la pièce s'en trouve aussitôt rabaissée ; l'apport de la comedia caldéronienne s'amoin-drit, celui du drame français s'accroît.

Si *D. Alvaro*, m'objectera-t-on, porte à ce point la marque du romantisme français et celle de Galiano, quelle y est la part de l'auteur ? Il ne faut pas qu'il y ait sur ce point la moindre confusion : dans ma pensée, l'exemple d'Hugo, de Dumas, de Vigny, les conseils de Galiano ont pu lui donner

des modèles et l'audace de les imiter, ils ne lui ont pas donné le génie. Ils ont libéré ce génie et lui ont permis de se manifester dans toute sa force, dans un heureux équilibre de toutes ses facultés créatrices, dans une rencontre unique, un heureux groupement des circonstances les plus favorables, un accord exceptionnel du sujet, du genre, de la technique qui ne devaient plus se retrouver dans le théâtre de Rivas.

Chose étrange : celui-ci devenait révolutionnaire en littérature au moment où il était, en politique, un assagi. Aux temps de *Lanuza*, il était, au contraire, un littérateur assagi et un politicien d'avant-garde. L'accord ne sera parfait entre les deux ordres d'activités que vers 1840, lorsque le politicien traditionnaliste et conservateur se doublera d'un écrivain rétrograde, qui demandera aux vieux écrivains nationaux le secret de leur art. Aux temps de *Lanuza*, il subissait l'ambiance littéraire, toute saturée de néo-classicisme, et l'ambiance politique du parti exalté où l'avait entraîné Galiano. Durant l'exil, la politique avait cédé le pas aux lettres. Mais au moment où l'iconoclaste *D. Alvaro* vivait sur la scène du Príncipe, le poète s'avancait dans la carrière des honneurs et se rejetait dans le parti des modérés.

L'ultime évolution politique de Rivas était en germe dans son attitude pendant l'exil ; de même, en littérature, il y avait du Calderón et de la Comedia de l'âge d'or dans *D. Alvaro*. Mais il y avait aussi du ferment romantique français, et quel plus bel exemple que Rivas même pourrait-on objecter à ceux qui vont répétant que les Espagnols n'avaient à emprunter leur romantisme à personne, puisqu'ils l'avaient chez eux dans le théâtre de Calderón ? Certes, le romantisme allemand avait prôné l'auteur de *La Vida es Sueño* ; mais à l'esthétique caldéronienne, les romantiques avaient dû ajouter quelque chose de bien particulier qui ne pouvait exister qu'au début du dix-neuvième siècle. Ce quelque chose, comme un levain vital, avait animé *D. Alvaro* ; et lorsque Rivas en voulut faire abstraction pour se purifier, se nationaliser en l'aïeul *D. Pedro Calderón de la Barca*, il écrivit ces pièces que l'on ne lit

que pour écrire une thèse de doctorat : les *Solaces*, la *Morisca*, le *Crisol*. S'il développe l'élément comique de la Comedia, il aboutit à la farce du *Parador*, et s'il amplifie l'élément fantastique, il obtient le *Desengaño* qui n'est presque plus du théâtre... En sorte que *D. Alvaro*, qui est son plus beau titre de gloire, apparaît comme une exception, éclore à la chaleur et dans la ferveur bouillonnante de l'école romantique française, sous le ciel paisible de notre Touraine.

Là aussi s'acheva l'œuvre la plus considérable du poète, ce *Moro Expósito* que peu de gens ont lu en entier et qui mérite mieux que l'oubli où il gît. Là se déploie toute la puissance créatrice de l'auteur, alors dans la plénitude de ses moyens et stimulé par les productions que nos poètes multipliaient en ces jours bénis d'enthousiasme littéraire. Certes, les critiques n'ont pas manqué pour mettre en relief la faiblesse du plan, de la psychologie, de la vérité historique ou archéologique, et certaines invraisemblances ; j'ai moi-même signalé l'emploi d'innombrables procédés ; mais ces derniers ne sont sensibles que pour qui met son scrupule à étudier avec soin les œuvres complètes. On ne peut lire le *Moro* sans être séduit par la richesse et la variété des tonalités employées, variété qui est due en partie aux divers temps de la composition. Fêtes musulmanes : cortèges, danses, festins, tournois ; fêtes chrétiennes : jeux de l'arène, banquets, cortèges ; scènes de meurtre, scènes d'amour, scènes d'humour et scènes pathétiques, récits émus et émouvants, duels à mort et mascarades, l'amitié et la haine et le remords, la peur et l'espérance, la trahison, la vengeance et la loyauté sont roulés et emportés par les flots de ce poème large et majestueux, à peine plus rythmé que de la prose, indolemment assonancé et qu'il faut lire sans hâte, l'hiver, auprès de l'âtre où le chêne flambe et pétille.

Si l'on ne dispose pas d'une longue après-midi de neige ou de frimas, si l'on ne veut distraire qu'une heure de son existence trop remplie, il faut ouvrir le recueil des *Romances* ou celui des *Leyendas*, qui prolongent jusqu'en 1854 la veine épico-narrative que le poète exploitait dès 1812 dans le *Paso*. Du

Paso à Florinda, quatorze ans s'écoulent ; mais le *Moro* fait suite à *Florinda*, et les *Romances* s'égrènent depuis la fin du *Moro* jusqu'en 1841. Je ne puis, malgré leur brièveté, les considérer comme des pièces lyriques ; ils sont aussi épiques que la *Légende des Siècles*, et s'ils sont plus historiques et moins merveilleux, cela tient aux conditions mêmes de l'épopée castillane. Par ailleurs, leur mètre n'est qu'un dédoublement du mètre épique, et la personnalité de l'auteur est assez absente de l'œuvre pour que l'objectivité n'en soit pas détruite. Le charme est grand de ces compositions exiguës, mais aussi variées que le *Moro*, si semblables à lui par la technique des divers morceaux. Avouerai-je pourtant que le *Moro* me paraît supérieur, plus original et plus puissant ? Nous ne trouvons rien, dans la littérature castillane, que nous puissions lui comparer, tandis que le souvenir du *Romancero* pèse sur le lecteur des *Romances*. Ceux-ci dérivent trop souvent de celui-là, ils n'ont pas la spontanéité ni la naïveté exquise des vieilles pièces dont ils s'essaient à reprendre le ton. Ils n'en restent pas moins supérieurs aux *Romances of Story of Spain* de Trueba y Cossío, qui les ont sans doute provoqués, et à tous ceux qu'ils ont fait naître à leur tour et qui se sont taillés sur le même patron. Il ne suffit pas de découper un long romance en tranches que l'on fait précéder d'un titre pour obtenir un romance historique à la Rivas. Molins, Arolas et bien d'autres en sont le témoignage.

De nombreux romances datent de 1837 à 1840 ; ils continuent le genre dont l'auteur avait déjà fixé les règles, la technique et les procédés à Tours et à Paris. Le théâtre de 1837 à 1842 marque un renouvellement, peu heureux, de sa manière. Rivas ne recommence pas *D. Alvaro* ; est-ce pour ne pas se répéter ? Mais les trois Comedias qu'il écrit ne se ressemblent-elles pas ? Il n'a que cinquante ans : sa verve n'est pas éteinte, sa manière n'est pas figée, il est capable d'évolution. Qu'est-ce qui lui manque donc, si ce n'est le milieu favorable, absolument nécessaire à ce génie impressionnable à l'excès ? Ces cinq années de production abondante s'écoulent à Sevilla, qui sem-

ble avoir été, sous l'influence de Lista, un milieu imprégné de conservatisme littéraire. F. de B. Pavón nous dit, dans « El Liceo de Córdoba » du 6 mars 1845, que D. Alvaro fut reçu à Sevilla avec peu de faveur. Dans les *tertulias* provinciales, on devait se montrer choqué des extravagances du drame; on devait indiquer à l'auteur que c'était là une erreur et qu'il est diabolique de persévérer; que tout cela sentait son « extrangis »; que les seules beautés de la pièce, son « Angel consolador del alma mía », ses « décimas » de D. Alvaro, il les devait à l'inspiration nationale, et que, hors Calderón, il n'y avait pas de salut. Ces conseils flattaient trop les instincts nationalistes du poète qui aimait à se draper dans une cape brune, pour qu'il n'eût pas envie de les suivre. Il les suivit. Mais l'atmosphère vivifiante manquait. Si ces dernières pièces sont médiocres, ce n'est pas seulement parce qu'elles sont imitées de la comedia de l'âge d'or; c'est qu'il manque l'enthousiasme créateur, l'inspiration qui venaient à notre poète du milieu plus que de lui-même. Et le milieu, si national, si « castizo » qu'il fût, échauffa insuffisamment son génie primesautier et improvisateur.

Ce nationalisme invétéré, que l'âge accentue, ne permet plus au poète dépaycé à Naples de s'imprégner d'italianisme; Leopardi agit peu sur lui. Un Espagnol aura plus d'influence et déterminera l'évolution dernière de son génie proche du déclin : Zorrilla, à qui l'œuvre de Rivas a montré les voies du romantisme dramatique et surtout celles du romantisme narratif, doué d'une imagination plus vive, plus fantaisiste aussi, n'avait pas voulu répéter à satiété le type du romance historique et avait fait dériver le courant narratif vers le genre nouveau de la *Légende*. Rivas, à cinquante-six ans, avec *La Azucena Milagrosa*, se met à l'école de son cadet. A l'octave du *Paso* et de *Florinda*, à l'endécasyllabe du *Moro*, à l'octosyllabe des *Romances* succède une versification infiniment variée, qui s'essaie même, parfois, à reproduire la musicalité des vers de Zorrilla; mais le fonds de thèmes, de motifs, de phraséologie reste le même que jadis. Pouvait-on exiger du poète vieilli qu'il ra-

jeunit complètement son stock d'idées, d'images, de mots ? Du moins témoigna-t-il jusqu'à sa dernière poésie d'une singulière souplesse, d'une aptitude particulière à s'adapter et, dans une certaine mesure, à se renouveler, abandonnant tout au long du chemin certaines défroques usées pour se parer d'oripeaux à la mode.

Son œuvre apparaît ainsi comme très variée. On peut affirmer qu'il s'est essayé dans tous les genres, et qu'en aucun il ne s'est tenu à une formule unique ; il a sans cesse modifié sa manière. Dans la poésie lyrique, il nous fait passer en revue toutes les formes et tous les thèmes en usage depuis le seizième siècle jusqu'au milieu du dix-neuvième ; au théâtre, il débute par des tragédies à sujets nationaux, sauf *El Duque de Aquilania* et *Malek Adhel*, touche à la tragédie politique avec *Lanuza*, à la comédie de mœurs avec *Tanto vales...*, tente, dans *Arias Gonzalo*, l'étrange mariage du romancero et de la tragédie unitaire, fait exploser sur la scène son *D. Alvaro*, « super-romantique » dirait-on aujourd'hui, et, après ce coup d'audace, ressuscite la comedia de l'âge d'or dans les *Solaces*, la *Morisca* et le *Crisol*, verse dans la féerie ou l'opéra à grand spectacle, mais sans musique ! avec le *Desengaño* et finit par la farce du *Parador*. Dans son genre de prédilection, le récit à tendances plus ou moins épiques, il nous donne les épopées classiques et chevaleresques en octaves, le *Paso* et *Florinda*, puis une somptueuse épopée moderne, le *Moro*, d'un modèle inusité, qui fait penser à W. Scott, mais qui en diffère par tant de côtés ; ensuite, ce sont les *Romances*, fragments épiques, et enfin les *Leyendas*, dernière forme du récit, que le poète vieilli semble écrite pour ses petits-fils.

Mille liens, pourtant, unissent entre elles les parcelles de cette œuvre. Des thèmes poétiques y jouent le rôle des thèmes mélodiques dans celle de Wagner ; ils circulent à travers toutes les parties et s'épanouissent parfois en l'une d'elles. La vanité des choses humaines, leur fragilité, le mirage des grandeurs, des félicités décevantes errent de poésie lyrique en tragédie ou en épopée pour s'épanouir dans le *Desengaño*, et

dans la *Vejez* ; les apparitions, les visions se multiplient comme accessoires, jusqu'à devenir l'essentiel dans ce même *Desengaño* et dans *El Aniversario* ; les auberges jalonnent la route, en passant par *Don Alvaro de Luna*, *D. Alvaro*, *El Ventero*, le *Crisol*, jusqu'à ce qu'elles nous arrêtent pendant les trois actes du *Parador* ; tous les « *hados, destinos, estrellas, astros, fatalidades* » viennent se résumer dans cette « *fuerza del sino* » qui mène *D. Alvaro* de catastrophe en catastrophe ; et le *Paso* contient en puissance tous ces cavaliers dont la juxtaposition formerait une immense frise, dépourvue, peut-être, de la grâce panathénéenne, avec des airs, parfois, d'être exécutée au pochoir, mais éminemment représentative d'une Espagne héroïque et chevaleresque. Chaque parcelle évoque le souvenir d'autres parcelles analogues, et la lecture attentive d'une des dernières productions, *Maldonado*, par exemple, montre une première partie versifiée comme le *Moro* ; la deuxième est un fragment de *Romance histórico* ; les bavardages de la troisième font penser au *Moro* et au *Conde de Villamediana* ; de ce dernier romançe vient le salon de la quatrième partie, dont les passages dialogués semblent détachés des *Solaces* ou du *Crisol* ; la cinquième a une taverne où l'on cause comme dans les autres *ventas* rivesques ; la sixième partie chante un tournoi en octaves qui descendent du *Paso* ; et la septième, pour mettre en présence un Grand d'Espagne et un monarque, prend l'allure de *Un Castellano leal* ou de *Un embajador español*.

Plus dense encore que la trame des thèmes est celle des mots. Nous en avons vu qui revenaient avec la fréquence et la persistance d'un tic irrésistible. Nous avons attribué ce trait de son tempérament poétique à la fraîcheur de sa mémoire, laquelle lui tenait lieu d'imagination et favorisait sa tendance bien espagnole à l'improvisation, en lui présentant toujours à point nommé les matériaux qu'il se bornait ensuite à combiner suivant un certain nombre de schémas-types. A propos des *Chants du Crépuscule*, que V. Hugo, âgé de trente-trois ans, publiait en 1835, Nisard parlait de cette poésie de vieillard « qui ne sait plus que se souvenir, qui rumine sans cesse à la manière des bœufs

ses pensées d'autrefois » et il saluait prophétiquement « la mort littéraire de M. Victor Hugo » ; que ne dirait-on pas de Rivas dont la vie entière se passa à créer de nouvelles occasions de se souvenir ? De là vient cet air de famille que l'on observe dans ses productions les plus diverses.

Un même esprit les anime toutes : un espagnolisme foncier, amoureux des gloires nationales, de celles surtout qu'un lien plus ou moins lâche de parenté permet à l'auteur de revendiquer comme des gloires familiales. M. Gugliermo l'errero parle, en quelque endroit, de ces peuples qui marchent à reculons, la tête tournée vers leur passé ; et M. Miguel de Unamuno exprime à peu près la même idée dans le 1^{er} de ses *Ensayos*, lorsqu'il dit que ses compatriotes aiment à progresser avec l'ombre de leur passé projetée devant leurs pas. Rivas fut de ceux-là, soit qu'il imitât les poètes du siècle d'or, soit qu'il jetât à poignées le sel andalou dans son œuvre la plus imprégnée d'esprit français : *D. Alvaro*, soit enfin que, par une aberration dernière, il mît tout son orgueil à copier Calderón et ses rivaux du dix-septième siècle. Qu'importe, dit M. M. de Unamuno, qu'ils aient besoin de l'ombre du passé pour leur marche en avant, pourvu qu'ils marchent ! Un moment vint où Rivas, sans cesser de marcher, rétrograda.

Pour ses qualités et ses défauts, il a mérité d'être appelé par Menéndez y Pelayo le plus espagnol des grands poètes du dix-neuvième siècle ; mais cet Espagnol était, plus particulièrement, Cordouan. De cette circonstance, on a voulu tirer des conclusions peut-être excessives.

Le goût du passé a pu venir au poète de ses nombreux séjours dans cette cité où l'histoire s'inscrit à chaque pas dans la pierre et qui, dans cette mosquée où s'est implantée la cathédrale, offre un témoignage affligeant pour l'artiste mais suggestif pour le poète, du contact de deux religions, deux civilisations, deux races ; que le *Moro Expósito* soit né de cette imprégnation hispano-arabe, cela n'est pas douteux. Mais on a voulu aller plus loin et trouver dans son style les traits qui ont, à travers les

siècles, marqué les écrivains cordouans : les deux Sénèque, Lucain, Juan de Mena, Góngora.

Sénèque le Rhéteur fut un improvisateur, comme Rivas ; Lucain eut, comme Rivas, un talent précoce, une facilité prodigieuse, qui s'exerçait dans tous les genres ; comme lui, il dut à sa retraite forcée, à son éloignement de la vie publique, d'écrire ce que son chef-d'œuvre a de meilleur. Lucain et Juan de Mena aiment, comme Rivas, allier la poésie et l'histoire ; ils ont, comme lui, des tendances nettement épiques. Góngora est parfois piquant et humoristique, comme Rivas en bien des endroits, et, comme lui, facile, aisé, coulant ; mais ce n'est pas le vrai Góngora. Tous ces écrivains ont un trait commun avec Rivas : l'amour de ce qui brille, même s'il s'agit de clinquant. Mais ils ont deux autres traits qui leur sont communs et les distinguent de notre auteur : c'est le culte de la forme et la subtilité de la pensée. Les deux Sénèque brillent par leur subtilité, l'amour de l'emphase, de l'antithèse, de l'enflure oratoire. Lucain est de la même famille, et par le sang et par l'esprit. Par le minutieux travail de la forme, par son érudition technique, par « la recherche ambitieuse de la pensée, la finesse et le tortillage du style¹ », Mena a réussi à se créer une manière dont l'obscurité a rendu nécessaires les commentaires du « Comendador griego » et du « Brocense ». Quant à Gongora, après avoir été un temps l'ange de lumière, il est devenu l'ange de ténèbres que l'on sait.

Rivas n'eut pas toute l'emphase de ses compatriotes de langue latine, ni la subtilité de ses compatriotes de langue castillane. S'il atteint parfois à une certaine grandiloquence, c'est dans ses pastiches du Sévillan Herrera et de ses imitateurs néo-classiques. Son défaut est plutôt un prosaïsme marqué, résultat d'une indolence spirituelle, d'une aversion pour l'effort soutenu, qui sont à l'opposé de la recherche. Et quant à la pensée, elle est toujours limpide comme l'eau de source et coule comme elle. Rivas est l'esprit le mieux équilibré, l'âme la plus paissi-

1. E. Mérimée : *Précis d'histoire de la litt. esp.*, 1922, p. 129.

ble et la plus sereine que l'on puisse imaginer; il est, à l'inverse de Góngora, un médiocre lyrique; il n'a pas la sensibilité exquise qui pourrait l'amener à découvrir et à exprimer un frisson nouveau troublant l'humaine argile; il n'est pas épris de la musicalité des lettres, des syllabes, des mots et des phrases, ni tenté par le désir de les juxtaposer pour la caresse de l'oreille; le vague et l'imprécis ne le séduisent pas; il ne peut aspirer à faire de la poésie pure suivant la formule de M. l'abbé Brémond; il était certainement de l'avis de Gil Blas de Santillane disant à Núñez : « il faut du bon sens et de la clarté dans toutes les poésies, quelles qu'elles soient ». Ses vers sont toujours clairs et signifient toujours quelque chose; non point que l'auteur tire son amour de la clarté et du bon sens de la pureté du ciel qui a vu naître Mena et Góngora, princes des pensers subtils et des phrases raffinées, mais parce que notre poète a été surtout un narrateur, et qu'il a eu le style de son genre favori, aux contours simples et nets.

Il y a pourtant, dans son tempérament poétique, un trait qui le rapproche des autres Cordouans illustres : c'est l'amour de la nouveauté ou, du moins, cette souplesse d'esprit qui fait adopter la nouveauté, plus ou moins transformée, plus ou moins adaptée ou assimilée. Les Sénèque ont un style personnel et neuf, Lucain s'était promis de rompre avec la tradition du style virgilien, et il y est parvenu; Juan de Mena demande aux Latins et aux Italiens la science d'un style travaillé, et il amorce la révolution poétique à laquelle Góngora devra sa principale renommée. Dans tous les cas, il s'agit d'une rénovation formelle, et c'est d'une rénovation formelle qu'il faut parler à propos de Rivas, en prenant soin de préciser. Il n'a pas, comme Mena, « faussé les ressorts de la langue, violenté sa syntaxe, torturé son vocabulaire¹ »; il n'a pas, comme Góngora, masqué l'affaiblissement de la pensée sous la parure étincelante d'un style éblouissant; il a rénové l'es-

1. E. Mérimée, *op. cit.*, p. 132.

thétique dans le domaine de deux genres distincts : le théâtre et la poésie narrative à tendances épiques.

La poésie romantique espagnole ne lui doit rien dans le domaine du lyrisme : Espronceda et Zorrilla en sont les coryphées. Mais le romantisme espagnol doit à Rivas son orientation dans les deux autres branches poétiques. Cet écrivain si profondément national a su capter d'instinct, parmi les formules de l'école nouvelle, celles qui convenaient au génie de sa race : l'amour du passé, des légendes et surtout, en vertu du réalisme inné de ce peuple, des traditions historiques ; en outre, au théâtre, il a restauré violemment l'antique liberté scénique, brisant les entraves passagères que cette littérature supportait mal, enfermant sous clef les préceptes, comme le voulait Lope de Vega. En même temps, il prêchait d'exemple et montrait, par ses ouvrages, que la grande faculté d'assimilation de la littérature espagnole restait intacte et que l'on pouvait recevoir de l'étranger préceptes et modèles sans qu'il manquât aux œuvres ainsi suscitées la forte saveur du terroir natal.

C'est là une gloire qu'on ne peut guère lui contester. Je sais bien que l'on fait remonter jusqu'à Cadalso, Meléndez Valdés, Cienfuegos, Jovellanos les germes d'une sensibilité que l'on veut appeler pré-romantique ; je sais bien que l'on veut voir dans l'« Europeo », par exemple, le premier essai de propagande romantique en Espagne ; je sais encore que l'on attache une grande importance au *Discours* de Durán sur les règles du drame, dont beaucoup d'idées avaient été, par ailleurs, celles d'esthéticiens du dix-huitième siècle. Mais est-ce à Durán et à l'« Europeo » que nous devons les premiers chants d'Espronceda, et les premiers drames, et ne serait-ce pas plus tôt aux influences étrangères, l'anglaise et la française en particulier ? L'« Europeo » est de 1823, le *Discurso* de Durán de 1828 : quelles œuvres sont nées à leur suite ?

Vers le temps où Rivas commençait son *Moro* à Malte, Martínez de la Rosa travaillait à son *Aben-Humeya* qui voyait le jour sur une scène française. Le *Moro* apparaissait au début de 1834, mais sans faire grand bruit ; il ne brisait rien, l'an-

tagonisme étant moindre entre le romantisme et le classicisme dans l'épopée que dans le drame. Au théâtre, l'année 1834 avait vu, en avril, *La Conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, favorablement accueillie par un public que ne choquaient pas les timides hardiesses d'un poète qui semble avoir fait du juste milieu sa devise favorite; le 24 septembre, Larra donnait son *Macías*, qui manquait « de la richesse d'action, de la réalité pittoresque et animée, de la nouveauté d'art qui étaient la raison d'être du romantisme¹ ». Aussi l'éducation du public n'était-elle pas faite ni l'atmosphère propice constituée lorsque *Don Alvaro* se présenta sur la scène du Príncipe le 22 mars 1835. Les amis eux-mêmes du poète ressentirent de la stupeur à cette invasion brutale d'un romantisme intégral, si espagnolisé qu'il fût; le succès ne fut pas très vif, il ne vint que lentement, mais la pièce avait joué son rôle nécessaire de béliet lancé contre le vieil édifice dramatique craquant et vermoulu. Après ce coup d'audace, l'acclimatation du romantisme n'était plus qu'une question de mise au point. Le poète avait gardé peu de ménagements, il avait dépassé le but, il avait été pleinement un initiateur. Il fut puni de son audace, mais son audace avait été salutaire. Après lui, García Gutiérrez avec *El Trovador* et Hartzenbusch avec *Los Amantes de Teruel* n'auront qu'à suivre le chemin aisé, débarrassé de broussailles et de cailloux par l'auteur de *Don Alvaro*².

1. E. Piñeyro : *El Romanticismo en España*, Paris, s. d., p. 23.

2. Dans « El Pasatiempo » du 21 septembre 42, un critique, qui signe R., écrit les lignes suivantes, si justes de ton, où il compare *El Trovador* à *D. Alvaro* : Hier soir, dit-il, nous avons vu *El Trovador*. Cette pièce « es ya una tradición para nosotros... Un rastro de luz había brillado dos años antes, y servía ya de faro misterioso para guiar aunque por medio de principios, á los jóvenes talentos que vivían entre las nieblas de la literatura dramática, poco menos que eclipsada. Acaso la misma grandeza del pensamiento, altamente moral y filosófico, que presidió á la concepción del drama de don Angel Saavedra, duque de Rivas, fué una razón para que « La fuerza del sino » no produjese más prontos y fecundos resultados, para la era naciente del romanticismo. Su drama se iba á ver con fé y religiosidad como un misterio que no se concibe, pero cuya sublimidad se siente; así es que mas bien inspiraba asombro que convicción; y el enten-

Cet auteur était donc un chef d'école ? Au cours de la présente étude, j'ai essayé de démontrer qu'il ne pouvait pas l'être, qu'il ne le fut pas. Il ne mena pas des troupes à la bataille. Mais sa nature impressionnable le prédisposait à recevoir par inoculation le virus romantique, qu'il véhicula ensuite parmi ses compatriotes. Son drame, saturé d'outrances, détonna parce que les sonorités en avaient été réglées sur un diapason qui n'était pas celui du public madrilène. Le poète ne renouvela pas son coup d'audace : son impressionnabilité native ne le lui permettait plus dans un milieu nouveau.

L'influence de cette pièce fut grande, pourtant, comme de l'œuvre entière. Mais elle resta limitée par les frontières mêmes de la patrie en raison, sans doute, du caractère national de cette poésie, de sa faible portée humaine, sans doute aussi parce que l'Europe, en ce temps-là, ne manquait pas de variétés romantiques. Ce n'est guère qu'en Italie que le poète trouva un traducteur fervent. En Espagne, les éditions se multiplièrent, encore que, depuis 1835, on ne puisse compter une seule réimpression isolée du texte de *D. Alvaro* ; peu de poètes se sentent aujourd'hui assez de souffle et de loisirs pour recommencer le *Moro Expósito* ; Maury a suivi le *Paño Honroso* dans son poème de *Esvero y Almedora* ; Bretón de los Herreros s'est souvenu de *El Hospedador de Provincia* dans *Una Noche en Burgos* ; on pourrait noter d'autres menues influences ; mais ce sont surtout les *Romances Históricos*, plus accessibles, plus aisés à réaliser, qui ont suscité d'innombrables imitateurs : le fils du Duc, Enrique de Saavedra ; Molins, dans *Ambos á Dos*, bien d'autres encore, sans oublier Arolas, qui suit Rivas dans *Don Pedro el Cruel*, *El Rey y el Alcalde*, *Felipe II* y *Antonio Pérez*¹.

dimiento se creía más en su deber admirándolo, que tratando de imitar un cuadro que ni aun alcanzaba á comprender sin extrañeza, *El Trovador*, fué la estrella de luz más clara y apacible que iluminando lo más fácil del ya trazado y escabroso camino, sirvió para hacernos ver que no era intransitable el enmarañado sendero ».

1. Voir sur Arolas l'étude de M. Lomba y Pedraja.

Des trois grands poètes romantiques : Espronceda, Zorrilla et Rivas, celui-ci fut longtemps le moins goûté. Non que j'attache la moindre importance aux boutades de l'extravagant Juan M. Villergas, qui le considère comme le premier du second rang ; mais un homme aussi pondéré que Cañete, ami de l'auteur, avouait en 1846 que cette poésie ne plaisait pas comme elle l'aurait dû à la multitude, plus éprise d'éblouissant clinquant. Il notait toutefois que le goût du public semblait s'acheminer vers le genre instauré par les *Romances Históricos*¹. Espronceda et Zorrilla sont encore très appréciés de nos jours : ils semblent plus « poètes » que lui si l'on admet avec M. Paul Valéry² que « la poésie est l'ambition d'un discours qui soit chargé de plus de sens et mêlé de plus de musique, que le langage ordinaire n'en porte et n'en peut porter ». Je ne serais pourtant pas surpris qu'un jour les gesticulations frénétiques, les cris de passion d'Espronceda et la musique un peu creuse de Zorrilla parvinssent à lasser le public, tandis que la sereine et paisible poésie de Rivas résisterait mieux aux atteintes du temps.

Lorsqu'il mourut, respecté de tous et admiré du plus grand nombre, on eut de divers côtés la pensée d'immortaliser sa mémoire ; les années passèrent, les projets s'évanouirent ; Rivas n'a pas encore une seule statue dans cette Espagne qu'il a si bien chantée. J'ai lu une lettre où M. le Marquis de Viana, parent du poète, promet de s'employer à réparer cet inconcevable abandon. Il veut que son illustre parent ait un monument digne de lui. Les motifs ne manqueront pas qu'un sculpteur pourra modeler en bas-relief autour du socle : qu'il n'oublie ni l'Hermano Melitón, ni Don Alvaro l'Indiano, ni le joyeux Archiprêtre de Salas ; qu'il sculpte quelque figure de bavarde Aubergiste ; qu'il n'ait garde surtout, d'omettre deux

1. *Estado actual de la poesía lírica en España...* pp. 39-50 du t. I de la « Revista de Europa » ; « [Rivas] no ha logrado que anden en boca de todos sus bellísimos *Romances históricos*, á pesar de que la predilección de nuestro público parece encaminarse hácia ese genero de poesía ».

2. Cité par M. P. Souday dans « Le Temps » des 15-16 juillet 1926.

cavaliers empanachés de rouge et de jaune, montés sur chevaux caparaçonnés, et se heurtant de la lance. Puis, qu'il dresse sur le socle l'élégante et fine silhouette du gentilhomme, du parfait honnête homme, du grand poète épris des gloires nationales, dont il aura soin de tourner le regard vers

El Arcángel dorado que corona
De Córdoba la torre.

APPENDICES

APPENDICE I.

[Extrait de l'acte de baptême du Duc de Rivas. Il figure au folio 53 du registre du Sagrario de la cathédrale de Córdoba]. En Cordova en trece de Marzo de mil setecientos noventa y uno el S^{or} D^{or} D. Fran^{co} Garrido de la Vega Presb^o dignidad Maestre Escuela de esta S^{ta} Igl^a con licencia del S^{or} Provisor bap^{zo} solemnemente a *Angel*, Luis, Pedro, Rafael, Josef, Miguel, Mariano, Franco, Juan, Domingo, Antonio, Martin de S^{ta} Barbara, Onofre, Zecilio, Ramon que nació dia dies de dho mes, a las dies de la noche; hijo lexítimo de lexítimo Matrimonio del Ex^{mo} S^{or} D. Juan Martin de Saabedra, y Ramirez, Perez y Saavedra, Marquez de Rivas de Saavedra, de Andia, y de la Rivera S^{or} de los Donados y Casas fuertes de Torrelegada, Torrequemada, y la Moraleja en la Provincia de Estremadura, del de la Guardamelena en la Andalucia; Patrono del Convento de S^{ta} Zecilia de Mercenarios descalzos de la Villa de Rivas, Patrono en comunidad con el Ex^{mo} S^{or} D. Joaquin Ramirez Conde de Bornos del Hospital que nombran de la Latina en la Villa y Corte de Madrid, del convento de Religiosas de Corpus Christi titulado de la Carbonera, del de la Concepcion Geronima, y de el de Religiosas de la Concepcion Franc^{ca}; todas tres en dha Corte; Patrono ygualm^{te} de las memorias fundadas por la Ex^{ma} S^{ra} Condesa de Medellin, del Convento de S. Onofre Trinitarios Calzados de la Ciudad de Malaga, fundacion de D. Franc^{co} Ramirez su Conquistador, de el de Religiosas de S^{ta} Justa, y Rufina de la Ciudad de Sevilla, de la Capilla de la Purissima Concepcion de la Parroq^a de S^{to} Domingo de Silos de esta de Cordova, del Colegio de Escribanos de ella, de la Capilla de S. Blas, de la de S. Dionisio y de la de S^{ta} Ana, todas tres situadas en esta S^{ta} Igl^a y de la Sala Capitul^{ar} del Convento de S. Franc^{co} Señor de los Palacios y Cavo de Armeria de S. Martin, Ecala, Ripodas, Sudayne, Baquedano, y torre de Mandinano, de los R^{tes} Montes de Andia Encias Urbasa, Menusa, y Saricueta, sus Merinos y Baillios, Capitan por fuso de Heredad de la gente de guerra de los cinco Valles de Amerida alta y vaja, Valdearana Valdeallin y Valdellir, unico presentero en Nbre de su M. de la Real Abadía de Andia, Alguacil mayor con bos, y voto en el ayuntamiento de la Villa de Molinos y su Señorío, Patrimonial de la

Ciudad de Estella, Patrono de la Capilla mayor de S. Felipe el Real de Madrid, con aciento perpetuo, y del Convento de S. Franc^{co} de su villa de Auñón, Señor de lo Espiritual y temporal de la Villa de Aldeguela de tiestos en el Reyno de Aragon, Grande de España y Gentil hombre de Camara de S. M. con exercicio, nat^l de esta Ciudad, y bap^{do} en esta Cath^l; y de la Excma S^{ra} D^a Maria Dominga Jacoba, Epitacia Joaquina Remires de Baquedano Quiñones, Zuñiga, Gusman Molina, Veaumon, Alamos, y Miranda, Marquesa de dhos titulos, nat^l de la Villá y Corte de Madrid, bap^{da} en la Parroq^l de S. Martin, Casados y velados en S. Ildefonso anexo de ella. Nieto por linea Paterna del S^{or} D. Luis de Saavedra Tamariz, Osorio, Peres, y Gusman, Marques viudo de Rivas, de Saavedra, nat^l de la Ciudad de Ezija, y de la S^{ra} D. Antonia de Saavedra y Ramirez Perez y Saavedra, Marquesa que fue de dho titulo, nat^l de esta Ciudad, y Nieto por linea Materna, del S^{or} D. Juan Antonio Remires de Baquedano, y Zuniga, ya defunto, Marques que fue de Andia, Auñon y la Rivera, primer cavalleriso de la Reyna N. S., siendo Princesa, y Mayordomo de semana de la Reyna Madre, y de la S^{ra} D^a Petra de Quiñones, Alamos, y Miranda, Marquesa de Villasinda Condesa de Sevilla la Nueva, S^{ra} de la Villa de Alcuesta Antedetera, Rio Conejos, Zegallos, Valdemorillo, y Villace, Villalobar, y Villapepe, en Castilla, de los Puestos de Villadefraides, y de los despoblados y dehesas de Mipallin, Perales y Villasinda, S^{ra} de la Casa de Quiñones, y de la de Alcedo, y S^{ra} y igualmente de los doce Nobles de Alva. Fué su Padrino el Ex^{mo} S^{or} D. Juan Remigio de Saavedra y Ramirez Baquedano y Quiñones, Marqués de Auñon, Herm^{no} Primogenito del Bap^{do} a quien avise el nuevo parentesco Espiritual que contrajo, y testigos el S^{or} D. Rafael Fajardo Prevendado de esta S^{ta} Igl^a, D. Joaquin Fernandes de Cordova, S^{or} de la Villa de Teba, y Dr Josef de Armenta vecinos de Cordova, de que doy fe y lo firmamos — D^{or} D. Franc^{co} Garrido — Juan Josef de Segovia y Aguilar.

APPENDICE II.

[A. M. G. Pétition de Rivas au roi, autographe. Il rappelle qu'il s'est trouvé] con su Escuadron en todos los sucesos de la presente Campaña, desde su principio hasta que tubo la gloria de recibir once heridas peligrosas en la batalla de Ocaña del 18 de Noviembre, al lado de sus compañeros, y en defensa de sus Estandartes. [Il sollicite] el grado de Capitan de Cavalleria que antes obtuvo (sin separarle del R^l Cuerpo en que sirve), y con el sueldo que corresponde a este empleo, en atencion a los pocos recursos de que goza en el dia. R^l Isla de León, 21 de Mayo de 1810.

[En marge une apostille favorable du commandant de compagnie, Manuel de Villena, datée du 22 mai. Avis très favorable du Comte de Castelflorido le 23 mai. Le 8 juin, de Cádiz, Rivas renouvelle sa demande. Elle porte en marge la mention :] El grado y sueldo de capitán, permaneciendo en el cuerpo de Guardias de Corps. — Fecho en Cadiz en 11 de Junio de 1810. [Son décret de nomination figure, avec les pièces ci-dessus, à l'A. M. G.].

APPENDICE III.

[A. M. G. Pétition de Rivas, entièrement autographe. Il rappelle] que en la batalla de Ocaña recibió once heridas tres de ellas muy peligrosas, particularmente una cuchillada en la cabeza, y una lanzada que le atravesó el pecho, quedando por muerto en el campo de batalla, pisoteado de la caballería enemiga. Aunque los facultativos dudaban mucho del éxito de su cura, no quiso el exponente dexar el servicio, esperando conseguir su total restablecimiento. Pero, habiendo quedado enfermo del pecho y enteramente inútil para toda fatiga (como consta de la adjunta certificación) A. V. A. S. rendidamente Supp^{ca} se sirva concederle su retiro, con agregación a la Plaza de Sevilla, y el Sueldo que V. A. estime justo, en atención a haber quedado inútil y enfermo en defensa de la patria en acción de guerra, etc... Cadiz, 21 de Julio de 1813.

[Certificat médical sur papier timbré :]

El D^o D^a Juan Man^d de Arejula... Certifico que empeze a asistir en el mas deplorable estado de debilidad al S^o Ayudante del Estado Mayor general Angel de Saavedra, efecto de once heridas que [sic] sable, y lanza que recibió de los enemigos, siendo las mas graves las de cabeza y pecho a lo que se junto las muchas pisadas de cavallo que recibió en esta cavidad, y que a pesar de todos los recursos medicos le ha quedado tan débil que no esta capaz de fatigas, ni del menor esfuerzo, ni menos de pasar malos ratos sin exponerse a accidentes muy serios y que pueden costarle la vida. [Même date.]

[Décret de mise à la retraite de]. D^a Angel de Saavedra Ramirez de Baquedano en clase de tal Teniente Coronel de Infantería, con el sueldo de ocho mil reales de vellón anuales, que se le abonaran a razon de doce pagas en cada año, etc. (Dado en Cádiz, a doce de octubre de mil ochocientos y trece).

APPENDICE IV.

[A. M. G. Pétition de Rivas, autographe. Il rappelle ses services et sollicite] el grado de Brigadier con treinta mil reales de sueldo asignados á la citada Plaza de Sevilla; pues de este modo logrará el

suplicante la única consideracion publica á que puede aspirar en toda su vida, y no se vera expuesto a la indigencia con el indicado mayor sueldo... Madrid, 13 de Abril de 1816. [En marge :] Palacio, 26 de Ab^l 1816. — Pase a Campo Sagrado.

[Nouvelle pétition de Rivas. Il sollicite] el Empleo efectivo de Coronel de Cavalleria ligera agregado al Estado Mayor de la Plaza de Sevilla con los treinta y seis mil reales de sueldo que le son anexos. [Ainsi, il pourra sortir] algun tanto de la estrechez en que se halla... Madrid, 1^o de Mayo de 1816. [En marge :] Palacio 1^o de Mayo de 1816 « concedido ». Fecho en 4 de Mayo de 1816.

[Décret nommant Rivas colonel : même date].

APPENDICE V.

[A. M. G. Pétition de Rivas, autographe. Il fait valoir au Roi que sa résidence à Sevilla] le obliga a vivir separado de su hermano el Duque de Rivas (residente con permiso de V. M. en la ciudad de Cordova) causandole esta separacion incomodidades de magnitud, y gastos que no puede soportar por el atraso que experimenta en el percibo de sus haberes. [C'est pourquoi, il demande son transfert à Córdoba], « para que con el [sueldo] y los auxilios y compañía de su mencionado hermano pueda vivir mas comodam^{te} como lo exige su quebrantada salud... Madrid 4 de Diciembre de 1819 ». [En marge] : Palacio 5 de Diciembre de 1819. La conmutacion de retiro concedida. Fho en 10 de Dic^o de 1819.

APPENDICE VI.

[A. C. A. Cortes 1820 à 1823. Leg. 3. 342]. En la junta electoral de Provincia celebrada hoy en esta capital han sido electos Diputados a las proximas Cortes Los Señores : 1) D. Angel Saavedra Ramirez de Baquedano, Coronel de Caballeria retirado. — 2^o D. José Melendez y Fernandez, Canonigo de la Iglesia Colegiata de S. Hipolito. — 3) D. Antonio Ramirez de Arellano, Juez de primera instancia de Málaga. — 4) D. Agustin Lopez del Baño, Médico de Lucena. — Suplente : D. Juan Maria de Roxas y Priego, Abogado y vecino de Bujalance y su Alcalde constitucional. Lo que se hace saber al publico, para su conocimiento. Cordoba 3 de Diciembre de 1821. — Luis del Aguila.

APPENDICE VII.

[A. H. N. Causas Estado. Leg. 6. 305. Extrait de la déposition de Juan Dinetti :] el 11 de nov. 1823, D. Juan Dinetti, vecino de esta ciudad, en la calle de la Carpinteria, N^o veinte y cinco. Dijo : que

tuvo viviendo en las casas de su morada al Diputado que fue a Corte D. Angel Maria Saavedra, el qual el dia once de Junio salio para el congreso, como a eso de las once de la mañana segun acostumbrava diariamente; que a las quatro de la tarde volvio a ella, segun tenia de costumbre, y despues de haber hablado con un criado se fué a comer con el Duque de Veragua, con quien tambien comia diariamente, segun el mismo d. Angel habia dicho en casa del t^{so} : que en la tarde del referido dia, ignora si fué, o no, a recogerse porque por lo regular lo hacia despues de las doce de la noche; lo esperaba su criado para abrirle la puerta, y nunca le vio el t^{so}, y al dia siguiente p^r la tarde doce del espresado junio a la hora de las quatro entro con unas Señoras, y se despidio del que habla, y su familia sin expresarle p^r donde; sin hablar ninguna otra cosa particular : que es quanto sabe y puede decir...

APPENDICE VIII. [A. N. P. — F. 7 — 11.993 — 71^e].

1^o [Brouillon d'une lettre adressée par M. le comte de la Ferronays au vicomte de Martignac]. Paris, le 7 janvier 1829 — M^r le Vicomte, M^r Angel de Saavedra, ancien député aux Cortes d'Espagne, a été forcé de quitter ce pays en 1823, et se trouve actuellement à Malte avec sa femme et ses enfants. Il a demandé par l'intermédiaire de l'Ambassadeur du Roi à Madrid, l'autorisation de venir résider en France, en désignant Marseille comme le lieu où il se fixerait de préférence. Cette faveur ayant déjà été accordée à plusieurs autres Espagnols que les événements de 1823 avaient également forcés de s'expatrier, je n'ai vu aucun inconvénient à accueillir la demande de M. de Saavedra, qui appartient à une famille aussi illustre que respectable, et qui par son rang et sa fortune, offre des garanties assez satisfaisantes pour donner à croire qu'il n'abusera pas de l'hospitalité qui lui sera accordée en France. J'autorise en conséquence M^r le V^{ic} de S^t Priest à faire connaître à Mad. la Duchesse de Rivas, mère de M^r de Saavedra, que celui-ci peut venir lorsqu'il le jugera convenable, s'établir à Marseille avec sa famille...

2^o [Lettre adressée au préfet des Bouches-du-Rhône, le 10 janvier 1829, par le Ministère de l'Intérieur, Division du Cabinet, 3^e bureau]. M. le P. Le Colonel espagnol Don Angel de Saavedra, membre des Cortes en 1823, et qui depuis les événements de Cadix, a habité comme réfugié, les villes de Gibraltar et de Malte, doit venir incessamment s'établir à Marseille avec sa famille; il a obtenu pour cet effet l'autorisation du Gouvernement. Je crois devoir vous prévenir de son arrivée prochaine dans votre Dⁿ^t. Vous jugerez sans doute que d'après les instructions sur la politique vis-à-vis de l'Espagne, l'ad^{ion}

ne saurait le perdre de vue ; mais sa puissance et son caractère personnel, lui donnent droit à des égards particuliers ; ainsi l'attention dont il sera l'objet doit demeurer entièrement secrète et c'est confidentiellement que vous voudrez bien m'en communiquer les résultats...

3° [Passeport n° 246, signé par Charles de Verninac, daté de Malte, 27 fév. 1830].

4° [Lettre adressée le 24 mars 1830 au Ministère de l'Intérieur par le Secrétaire général de la Préfecture des Bouches-du-Rhône]. Monseigneur, — Le Colonel espagnol Don Angel de Saavedra, Membre des Cortés de 1823, qui fit l'objet de la lettre du Prédécesseur de Votre Excellence, du 10 du mois de janvier 1829, vient d'arriver en cette Ville, accompagné de son épouse et de ses trois enfants. Cet Étranger arrive de Malte ; il m'a été vivement recommandé par Mons. le Consul du Roi de cette résidence, qui me communique les renseignements les plus avantageux sur sa conduite, pendant tout le tems qu'il a passé dans cette île ; et en preuve qu'il avait su s'y concilier l'estime générale, Mons^r le Consul me fait remarquer que Mons^r le Général Ponsonby, qui en est le Gouverneur, s'est fait un plaisir de mettre son yacht à la disposition de Mons^r Saavedra pour le transporter à Marseille avec sa famille. — Prenant en considération la recommandation de Mons^r le Consul, je n'ai pu refuser à Mons^r Saavedra la faveur qu'il m'a prié de lui accorder de se rendre de suite à Orléans avant d'avoir reçu l'autorisation de Votre Excellence, prétendant que ce retard nuirait essentiellement à la santé de Mad. son Épouse qui ne peut supporter sans inconvénient le voisinage de la mer. D'un autre côté, cet Espagnol est impatient de se rendre auprès de sa mère qui doit partir de Perpignan pour aller le rejoindre à Orléans où ils se proposent de vivre en famille. En cédant aux désirs du Sieur Saavedra, à qui j'ai fait délivrer une passe provisoire pour Orléans, et dont le passeport est ci-joint, j'ai osé me flatter que cette condescendance aurait l'approbation de Votre Excellence, parce qu'elle a pour effet moral de faire chérir aux Étrangers, qui savent l'apprécier, cette hospitalité généreuse, ouverte à toutes les infortunes, et dont Votre Excellence vient de donner une preuve touchante, spontanée, dans une occasion toute récente...

5° [Lettre adressée le 31 mars 1830 au Ministre des Affaires Étrangères par le Ministère de l'Intérieur, Personnel, 2^e bureau : Reprend des détails contenus dans les lettres ci-dessus. Même ton].

6° [Lettre adressée le 31 mars 1830 au Préfet des Bouches-du-Rhône par le Ministère de l'Intérieur, Personnel, 2^e bureau : Approuve l'attitude aimable du Préfet envers Rivas].

7° [Lettre adressée le 31 mars 1830 au Préfet du Loiret par le Ministre de l'Intérieur, Personnel, 2° bureau. Il l'avise, en termes très aimables pour Rivas, de l'arrivée prochaine de celui-ci à Orléans].

8° [Lettre du Préfet du Loiret au Ministre de l'Intérieur : Orléans, le 13 avril 1830. Annonce au Ministre l'arrivée de Rivas à Orléans].

APPENDICE IX.

[Archives départementales d'Indre-et-Loire : Réfugiés, correspondance 1831-1849. Lettre du Ministre de l'Intérieur au Préfet de l'Indre-et-Loire; Paris, le 16 janvier 1833]. Monsieur le Préfet, vous m'avez adressé, le 3 de ce mois, les demandes par lesquelles les S^r Antonio *Alcala Galiano*, Angel de *Saavedra*, députés aux Cortés, le Général Evariste *San Miguel* et Antonio *Galiano*, sollicitent la continuation des secours qui leur ont été accordés jusqu'à présent. Les deux premiers se trouvant exceptés de l'amnistie pour avoir, comme députés, voté la déchéance du Roi, ce qui a motivé leur condamnation à mort par la cour de Séville, et la position du S^r San Miguel ne lui permettant pas non plus de retourner dans sa Patrie, il y a lieu de faire droit à leur réclamation. [En marge : brouillon de la lettre avisant les intéressés, et la date : 18 janvier].

APPENDICE X.

[A. E. S. (Extraits de la pétition autographe adressée par Rivas à la Reine, le 4 février 1834, de Madrid. Il rappelle qu'il a reçu « once heridas peligrosísimas », qu'il a mérité en 1814 (erreur, pour 1816)] de la piedad del Rey difunto (q. e. p. d.) el empleo de Coronel efectivo retirado, con el sueldo o asignacion de 36.000 reales anuales, como recompensa de tanta sangre derramada; ... que el aciago año 23 le obligaron las vicisitudes políticas a buscar refugio en los países extranjeros de donde despues de diez años largos de destierro, lágrimas y pobreza, le acaba de sacar la benefica mano de V. M. dando fin a sus infortunios. Ha vuelto, señora, el exponente al seno de su amada Patria, y a los R^{os} pies de V. M. con una numerosa familia, cercado de obligaciones contraidas en tan largo tiempo para poder mantenerla y hallando las casas de su madre y hermano en el mayor atraso por la penuria de los tiempos; de modo, señora, que se encuentra sin recursos para descansar de tan largos padecimientos, cubrir sus empeños, y educar a sus hijos de manera que sean algun dia utiles servidores de V. M... En este caso no le queda otro recurso al que expone, que implorar la beneficencia de V. M. y el maternal desvelo con que mira por los desgraciados [etc].

[A. M. G. Mêmes sollicitations en vue d'obtenir] la continuation del

suelo o mas bien pension vitalicia de treinta y seis mil r^{os} que le concedió al terminar la guerra de la independencia la bondad del difunto Rey (Q. E. E. G.) como premio de las muchas heridas que en ella recibió el que subscribe, y que le dejaron habitualmente achacoso. [Il signe « Angel de Saavedra » cette lettre datée de « Madrid, 23 de junio de 1834 »].

APPENDICE XI.

Rivas à Naples : sauf indication contraire les documents signalés ci-dessous proviennent du dossier « Rivas » au Ministère des Affaires Étrangères à Madrid : A. M. E. 1^o Nomination de Rivas à Naples; 2^o Nomination de Rivas comme Grand' Croix de San Juan de Jerusalem; 3^o Concession du droit de porter un uniforme de colonel.

4^o [Lettre autographe de Rivas à L. Gonzalez Brabo]. Excmo Señor. — Mi querido amigo y gefe : cuando esperaba ayer la noticia de estar ya habilitada de sus malditos abonos la fragata, recibí con sorpresa la de que iba á dar á la vela inmediatamente para las aguas de Cartagena : lo que me ha completamente trastornado. Veo que el Gobierno, que Vd tan dignamente preside, ha hecho perfectamente. Porque el primer interés de todos es acabar de veras con la revolucion, y ahogarla donde quiera que asome la cabeza, empleando sin miramiento alguno para ello todos los medios imaginables. todas las fuerzas disponibles. [Il fera son possible pour se rendre à son poste par un autre moyen]. Adios, mi querido Luis : grave parece que se va poniendo la situacion. Pero estoy seguro de que su talento de Vd y su noble energía podran dominarla, teson, actividad, pronto y ejemplar castigo, y se acabaran para siempre las conspiraciones. — Tenga Vd la bondad, y se lo agradecer mucho, de poner cuatro letras de contestacion a su apasionado y agradecido amigo q. b. s. m. Sevilla 10 de feb^{ro} de 1844. El Duque de Rivas.

[On lui indique le 14 février 1844 qu'il est important qu'il se rende le plus tôt possible à Naples : à ces instructions, Rivas répond par une lettre, dont la signature seule est de sa main, et où il se défend d'avoir la moindre responsabilité dans ce retard. — Datée de Cádiz, 19 février 1844].

5^o [Lettre de Rivas au Ministre des Affaires étrangères; la signature seule est de sa main; Naples, 11 mars 1844; il rend compte de la remise des lettres de créance]. 6^o [Lettre de Rivas au Ministre; signature seule autographe. Naples, 26 octobre 1846; Rivas rend compte d'une audience que le Roi lui a accordée. 7^o [Décret nommant Rivas Ambassadeur à Naples]. 8^o [Lettre de Rivas au Ministre, sous le n^o 522. Il rend compte de la remise de ses lettres de

créance d'ambassadeur. Extraits :) Es la costumbre en esta Corte recibir a los Embajadores de familia en audiencia privada, y sin ningun aparato... Pero ayer en cuanto anunció á S. M. el Gentilhombre de Guardia que ya estaba yo en la Real Camara, recibiendo las más lisongeras felicitaciones de los concurrentes, se abrió la mampara, y vino hasta ella sin más decoraciones que el toison y la placa de Carlos 3º, y con la espresion mas viva de gozo me dijo en alta voz : « Que gran placer! que gran placer por la cosa en si misma y por el que la representa! S. M. la Reyna de España no ha hecho mas que satisfacer mis deseos y los de todos los Napolitanos escogiendo para hacerlo el momento mas oportuno y mas satisfactorio. Mil gracias a mi Augusta Sobrina. » Entonces me apresuré a entrar en el Gabinete cuya puerta se cerró... Las felicitaciones que volví á recibir al salir a la Camara, como las que me ha hecho todo Napoles, no me es posible referirlas por menor... Las gentes *mas notables* de esta Corte querian darme un público convite, que he rehusado con gran delicadeza, y sin ofenderlas, antes bien dejandolas muy satisfechas. Y lo he hecho asi por parecerme conveniente para no despertar celos y para no dar lugar a alguna imprudencia que pudiera comprometerme con unos o con otros, y entorpecer la marcha que me he propuesto para el mayor servicia de S. M. y para aumentar el juicioso influjo español en este pais. Objetos sagrados de que jamas aparto los ojos, y que son y seran el movil de mi conducta, cumpliendo asi la voluntad Soberana. — Dios, etc... Napoles 2 de Marzo de 1848. [Le 13 mars, on lui accuse réception de cette lettre et on lui dit que « Su Majestad se ha enterado de su contenido con la mayor satisfaccion »].

9º [Lettre de Rivas au Ministre, sous le nº 672. Naples, 14 décembre 1848; il demande l'autorisation d'accepter la grand'croix de San Fernando et d'en porter les insignes]. 10º [Décret relevant Rivas de ses fonctions d'Ambassadeur à Naples. Madrid, 6 mai 1851]. 11º [Lettre autographe de Rivas au Ministre. Madrid, 9 mai 1851; il demande que soient réglés sa situation administrative et des détails touchant ses bagages].

12º [Lettre autographe, sur papier « canson », adressée à Antonio Gutiérrez de los Ríos : Nápoles, 18 de Junio de 1844. — Mi querido Antonio, no te he escrito antes por falta de tiempo para hacerlo á mi gusto, pues son tantas y tan fastidiosas las continuas ocupaciones, que ocurren siempre en el momento de establecerse en un pais extranjero, y tantas las que se atraviesan los dias de correo, que no dejan espacio para nada. Hoy aprovecho un momento algo mas desocupado para decirte que estoy bueno, y contento de este pais, *física*

y arqueologicamente hablando : pero no tanto mirado bajo otros puntos de vista. El clima no es ni con mucho como el de nuestra Andalucía, = las gentes no tienen afectos de ninguna especie = las mugeres son feisimas, sosisimas, sin gracia alguna y *castisimas*; los juvenes son insulsos y pazguatos = la alta sociedad un trasunto polido y descolorido de la de Paris, la mediana encogida, grave, y secatora, la baja soez, sin alegria ni chiste. = Las mugeres en Nápoles no pasean, no se las ve ni en las calles ni en las tiendas. Las muchachas solteras no van á ninguna parte y jamas se las ve en las tertulias. Los teatros son malísimos, el amor es pasion desconocida aqui, incluso el honesto y á santo fin encaminado; pues los matrimonios, en todas las clases, y con muy contadas excepciones, se hacen por ajuste de familia. Las mugeres aqui no coquetean ni miran á la cara, y no lo digo porque no miran en la mia marchita y arrugada; sino porque hacen lo mismo con mis agregados que son guapetes y que venian aquí con muy buenos cueros. Cuanto has oido contar toda tu vida de Nápoles son patrañas = y la facilidad en las mugeres, y la afluencia de corredores de oreja, y el *cavalier* = *servente*, y el *palito*, y las cenas escandalosas etc., todo todo falso. Ni tampoco hay *sido-nistas* [ou *sodomitas*?] ni cosa que le valga. Te aseguro que ni aun idea tenia yo de un pueblo de tan buenas costumbres, y de continencia tan perfecta. — tambien habras oido ponderar siempre la baratura de Napoles, y yo te aseguro que es una corte tan cara como Paris, en queriendo salir un paso de la obscura mediania, y de lo meramente preciso. — Te aseguro que me he llevado un gran chasco, que pasamos los dias y las noches en el mayor aburrimiento = y yo cada dia echo mas de menos, mi capa perda, mi calañés, y mi patio de Sevilla; y mis paseos en el prado, mis ratos de Ateneo y mis tertulias de Madrid. — Los encantos, que sin duda tiene esta tierra es su prodigiosa vegetacion, en los graciosos contornos de sus montañas y colinas, en su risueño golfo, en su espléndido cielo; y los que presentan á la imaginacion sus volcanes, sus ruinas, sus tradiciones, no son bastantes á llenar el hueco del corazon con la falta del trato íntimo, del interes mutuo, de la perdida de los objetos que está uno acostumbrado á ver desde la niñez. Y ciertamente yo no me puedo quejar. Pues ademas de que me veo muy considerado por el cuerpo diplomatico de todos los colores y paises, las gentes de aquí se desviven en obsequiarme con tal cordialidad, cual no la ha experimentado ningun extranjero, y voy a todas partes, y he logrado introducir en las damas, ya que no otra cosa, la aficion al castellano, y mi moro exposito y mis romances y comedias audan de mano en mano, y en algunas casas han tomado maestro de español. = Es verdad que yo

he procurado poner un poco aparte la gravedad ridícula de la categoría, y ser de trato mas franco y jovial que lo son por lo regular mis colegas. — Santiago, que es excelente muchacho, muy juicioso, muy aplicado, y mi acompañante eterno, ya te habrá escrito diciendote poco mas o menos lo mismo q^o yo; y el pie decoroso en que me he puesto, para restablecer el honor del pabellon que bien lo necesitaba por cierto en este pais. — Vamos a otra cosa. te incluyo el adjunto articulo para que se lo des a Fermin Moron¹, y si este no lo quiere a Cárdenas, pues deseo que se publique en una de las revistas. Pero en tres condiciones. 1^o que sea en un solo numero, porque estas cosas pierden su interes cuando se dividen. 2^o que se publique muy pronto. 3^o que manden del un ejemplar a Encarnacion en Sevilla. tambien te ruego que o bien del editor Delgado o bien del actor Lombardia te procures el manuscrito de mi *desengaño en un sueño* (si no estuviera impreso), y que me lo hagas copiar pronto, claro y en letra metida y cerrandolo como un pliego con sobre a mi [nombre] que se la entreguen en la Sec^a a d. Antonio Caballero, para que me lo incluya en la correspondencia de oficio. — Si estuviere impreso, haz lo mismo con un ejemplar, te advierto que puede estar impreso, y no publicado. A proposito de este drama, a cuya lectura asististe, y presenciaste el efecto que tuvo, te diré que me seca y amuela el verlo tan postergado y olvidado. Romea, como te acordaras, lo tomo ofreciendo ponerle en escena al instante, lo que no verificó por los atrasos de su empresa. Pero ahora que hay dos en competencia y que a la cabeza de la del *circo* estan un hombre, que no le duele el dinero como Salamanca, y un actor tan bueno, orgulloso é infatigable como Valero, se podrá executar allí. Que no nos vengán con la excusa del coste, pues mas cuesta seguramente cualquier *bayle* u *opera* de aparato. Y los esfuerzos, casi siempre perdidos, que se hacen sin reparo por *saltarines* y *gorgoriteros* de estrangis, bien pueden hacerse, y acaso con más seguro éxito, por una obra de literatura española nueva, castiza y original. Mucho te estimaré pues, que te declares el campeón de mi drama fastástico; que hables de él con perseverencia, que intereses por él á mis amigos, que hagas recordarlo a menudo en los periodicos, y que busques el modo de llamar sobre él la atencion de Salamanca, y de despertar el amor propio de Valero; á ver si logro que el otoño venidero se ponga en escena, con todo su aparato,

1. Il s'agit du « Viaje a las ruinas de Pesto », daté du 30 mai 1844, et publié dans le tome IX, pages 145-167 de la *Revista de España*, dirigée par Fermín Morón, qui avait publié au tome VIII, pages 333-349, le *Viaje al Vesubio*.

que seguramente no costara tanto como se han empeñado en decir personas que a todo ponen dificultades. — el papel se acaba : otro dia te hablaré de dos excelentes poetas que hay aqui uno lírico y otro dramático, y de una academia de historia que trabaja mucho y bueno. Memorias á Maria y que estoy contentísimo con su hijo. Saluda á tu madre cuando le escribas, y te abraza tu amigo y primo Angel.

13° [B. MP. S. — Lettre autographe de Juan Valera à Cañete. Extraits]. Nápoles 4 de Agosto de 1848. — El Duque de Rivas es el mejor de los Gefes posibles, y dandole conversacion me consuelo, y cuando las ocupaciones lo permiten paso largo tiempo. Estas no son grandes, de modo que lo tenemos no solo para charlar y visitar, sino yo para leer y estar horas enteras fumando, tendido en un sillón, y para pintar y escribir S. E. — Y aunque no es tan admirable pintor como poeta, pinta sin embargo muy bonitos cuadros, y generalmente mujeres en cueros o poco menos, que copia del natural despues de haberlas gozado; y a los retratos que hace de estas Campaspes les da nombres a su manera, y segun le saltan a la imaginacion, llamandole a uno la Magdalena, a otro la Melancolia, a otro la Inocencia y asi a los demas. — En cuanto a lo que el Duque escribe, quiero que sepas, que su fuego poetico no se ha apagado con los años, y que su Musa le inspira versos en ambos sentidos numerosos; de los que habiendo formado el una coleccion y enviandola a esa villa y corte para que se publique, espero que gozareis pronto. Y como son dignos de elogios, quisiera que de hacerlo te encargases, escribiendo un juicio critico de ellos cuando salgan a luz... [El Duque] no contento con los laureles de poeta y ambicionando los de historiador, escribio hace uno o dos años un libro de historia, que vendio a la empresa de la publicidad y que se publica en Madrid, no ha mucho. [Puis, Valera fait un long éloge de l'ouvrage de Rivas sur Masaniello, et demande à Cañete d'en parler dans la presse madrilène].

APPENDICE XII.

1° [A. M. E. Rivas, ambassadeur à Paris. Décret de nomination, 20 juin 1857]. [Lettre de Rivas au Ministre, sous le n° 568, Paris, 26 juil. 1857. — Il lui annonce son arrivée à Paris].

2° [Lettre de Rivas au Ministre, sous le n° 584, Il rend compte de la présentation de ses lettres de créance] : Segun la forma acostumbrada un señor Introdutor de Embajadores, acompañado de un maestro de ceremonias, se presento en el hotel de la Embajada con la debida anticipacion con tres coches de la casa Imperial. A las tres menos cuarto salimos con direccion al Palacio de las Tullerías, en cuyo patio se

hallaba formado un batallón de la guardia imperial; con bandera desplegada, banda de música y tambores a la cabeza. Al pie de la escalera vino a recibirme el Duque de Cambaceres, gran maestro de ceremonias. En la galería del Tránsito hasta el salón del Trono, estaban formados los cien guardias, de gala. A las tres en punto tuve la honra de ser introducido en el salón del Trono donde se hallaba S. M. Imperial, acompañado del Ministro de Negocios Extranjeros, y de los principales dignatarios de Palacio... París, 2 de Agosto de 1857.

3° [Discours de Rivas lors de la présentation des lettres de créance. En français. Rien de saillant].

4° [Lettre de Rivas au Ministre, sous le n° 587 : elle fait suite au n° 1] : Después de concluida la ceremonia se acercó á mí con gran benevolencia, me honró dándome la mano, me preguntó con sumo interés por S. M. la Reina N.ª S.ª congratulándose conmigo por el buen desenlace de las intenciones socialistas de Andalucía... Me habló con bondad suma de mi familia y me despidió después de dirigirse á algunos de los agregados á esta Embajada y saludar á todos atentísimamente... París, 3 de Agosto de 1857.

5° [Lettre de Rivas au Ministre, sous le n° 346 : Paris, 10 juin 1858. Il informe son Ministre qu'il va passer huit jours à Fontainebleau].

6° [Télégramme de Rivas] : Paris, 1.º de Julio de 1858. á las 8 y 30' mª. El Duque de Rivas al E. S. Ministro de Estado : Quedo enterado del nuevo Gabinete : lo comunico á las Legaciones. Ruego á V. E. se sirva presentar mi dimision á los pies de S. M. é inclinar su Real ánimo á que la admita. 7° [Lettre de Rivas au Ministre, sous le n° 422 : Paris, 19 juil. 1858 : Il accuse réception de la lettre l'informant que sa démission est acceptée]. 8° [Décret royal acceptant la démission de Rivas : Daté du 2 juil. 1858]. 9° [Brouillon de la lettre par laquelle la reine annonce à Napoléon III la démission de Rivas, 16 juil. 1858]. 10° [Réponse de Napoléon III à la Reine d'Espagne : Datée du Palais des Tuileries, le [?] déc. 1858]. 11° [Lettre entièrement autographe de Rivas au Ministre des Affaires Étrangères, Madrid, 27 août 1858. — Au sujet de ses bagages].

APPENDICE XIII.

Il existe à la B. N. M. deux exemplaires de LA ADÚLTERA PENITENTE : 1.º un manuscrit (nº 14915, section des M S.). Le titre : La Adultera penitente S.ª Theodora. — A la fin de la 3.ª jorn. : Fin de la 3.ª jornada | de la Adult. Penitente | de | D. Agustín Moreto. Mais la dernière feuille est ajoutée au reste du ms., elle est d'une écriture différente, d'une encre plus fraîche. 2.º Un vol. in-fol. de 32 pp., cote T-2622. Sur la 1.ª p. : « N.º 41. — Comedia famosa. | La adultera. | peni-

tente. | De tres Ingenios, Cancer, Moreto y Matos ». Liste des personnages. — Dernière page : « Fin. Hallarase esta Comedia, y otras de diferentes Títulos, en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz ». Sur le m^{s.}, les observations des censeurs, placées à la fin de la 1^{re} jorn., sont datées des 27, 29 et 30 déc. 1669.

Natalio a acheté la beauté de Teodora. Filipino aime Teodora, la surprend dans sa chambre. Teodora entre au couvent sous des habits masculins. Morondo s'y trouve aussi : ancien valet de Filipino, il continuera, dans sa nouvelle situation, à tenir l'emploi de « gracioso ». Les plaisanteries sont le plus souvent fort grossières. Le diable nous apprend que Teodora « como otra segunda eugenia — ... del justo Elias — la sagrada orden profesa » ; et que Filipino « bandido entre su aspereza [de cette montagne] — robos y insultos comete ». Teodora passe pour un saint : « O qué virtud tan modesta (dit l'abbé), — es la deste lego humilde — asombro es de penitencia — a todos los del convento — santas cosas nos enseña ». Une femme de mœurs légères, Flora, repoussée par Teodoro, l'accuse de lui avoir fait un enfant et de l'avoir abandonnée. On chasse Teodoro du couvent ; il (c'est-à-dire elle) se retire dans une grotte. Filipino, bandit, poursuivi par Natalio et Roberto, se jette du haut d'un rocher : « Roberto : por este risco — se arroxo. (Cae despeñado). — Filipino : valgame el zielo. » Il se trouve devant la grotte. Il entre ; Teodoro provoque sa conversion. Tous deux entrent au couvent avec Natalio. Teodoro et Filipino font une mort édifiante. Il y a des anges, des voix célestes, des cloches. Tout ce pittoresque a pu, dépouillé de tout merveilleux, inciter Rivas à prodiguer dans le dernier acte de *D. Alvaro* les cloches, l'orgue, les chants du *Miserere*...

Voici, pour finir, une scène comique de la jorn. II, où Morondo se débat contre les importunités de ses admirateurs : « Villanos » et Flora :

Vill. 1^o hermano.

2^o hermanito.

Flora. hermano.

1^o deme el habito a besar.

2^o la manga.

Flora. el rosario.

Mor. andar.

1^o la zinta.

2^o los pies.

Flora. la mano.

1^o la sandalia santa y pia.

2^o la tunica a quien me ofreseo.

Mor. quedo. hermanos que paresco trasto de carniceria.

que no me afflixan les pido

1^o no le queremos moler ya.

Mor. zierto que de hazer prodigios vengo molido.

Flora. tantos haze.

Mor. antes dexo de hazer ya los que solia quatro a cinco cada dia, en efeto ya estoy viejo.....

M. G. Martínez Sierra a donné une version modernisée de cette pièce dans un vol. de l'Editorial Estrella (Madrid, 1922) qui contient *El Reino de Dios*, *La Adúltera penitente* (pp. 109-217) et *Navidad*.

Vu :

Le 13 juillet 1926.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

F. BRUNOT.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

PAUL LAPIE.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

ADDITIONS : p. 418, l. 28, avant « etc., etc. » lire : quijotes (*id.*, 213), capacle (*id.*, 213, 231), tingitana (III, 80), taján, gumia (*id.*, 362), juba, alquicel (*id.*, 365).

CORRECTIONS : (le 1^{er} nombre indique la page; le 2^e, la ligne; entre [], le texte corrigé) : 9, 27 et 111, 14 : 1802 [1803]; 23, note 1, l. 2 : B. A. B. [B. A. E.]; 79, 6 : Córdova [Córdoba]; 111, 15, quinzisième années [seizième année]; 113, 8 : rensigne [renseigne]; 139, 3 et 143, 23 : Arquijo [Arguijo]; 143, 15 : 208 [242]; 145, 4 : 7-37 [737]; 156, 22 : axabelas [axabebas]; 161, 22 : la strophe [à la strophe]; 174, 22 : XLIV [XLV]; 224, 2 et 318, 12 : Léonnais [Léonais]; 225, 26 : Castilla [Castille]; 232, 14 : atentique [intention]; 233, 14 : qu'il y fit [à supprimer]; 233, 16 : Märbut [Dragut]; 246, 11 : corridor [corredor]; 269, n. 1, l. 5 : claustration [« exclaustación »]; 272, 19 : Euscaristía [Eucaristía]; 279, 8 : 1883 [1833]; 297, 21 : N^o 97 [1838, N^o 97]; 298, 29 : 28 sept. [18 sept.]; 313, 24-25 : apariciencia [apariencia]; 319, n. 1 : Nô, dientes, cazay, encontra, la pego [Na, dentes, casaf, encüentra, le pegó]; 354, 23 : factive [factice]; 357, 1^{re} : linde [linda]; 380, 32 : moratienne [moratinienne]; 440, 16 : 51 et 56 [51 et 66].

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
AVANT-PROPOS.....	VII

PREMIÈRE PARTIE : LA VIE.

CHAPITRE PREMIER : Avant l'émigration	1
--	---

La naissance; la famille, 1; premières années à Córdoba, 6; à Madrid : le Séminaire des Nobles, 8; à l'armée, 12; premières armes, 14; l'incident de Córdoba, 15; Ontígola, 17; Gibraltar, la Isla de León, Cádiz : L'officier d'État-Major, 18; la mise à la retraite, 21; Sevilla, 21; Córdoba, 24; Olimpia, 24; une fiancée de Rivas, 25; voyage en France, 28; le député, 29; l'émigration : Gibraltar, 35.

CHAPITRE II : L'émigration	38
---	----

Départ pour l'Angleterre, 38; Londres, 39; nouveau séjour à Gibraltar : le mariage, 40; en Italie, 41; à Malte, 43; en France : Marseille, Orléans, 47; Paris, 48; Tours, 49; Paris, 52; retour en Espagne, 52.

CHAPITRE III : Après l'émigration	54
--	----

Le retour de l'émigré, 54; Duc de Rivas, 55; Rivas, ministre de l'intérieur, 56; la seconde émigration, 59; à Sevilla, 60; retour à la vie publique, 64; Rivas ambassadeur à Naples, 65; retour à Madrid, Rivas président du conseil des ministres, 76; ambassadeur à Paris, 80; la vieillesse et la mort, 82; l'homme, le soldat, le politicien, 84.

DEUXIÈME PARTIE : L'ŒUVRE POÉTIQUE.

LIVRE PREMIER : SA GENÈSE.

CHAPITRE PREMIER : La vie dans l'œuvre	97
---	----

Poésie et blason, 97; échos de la vie, 102; l'Europe, l'Espagne, l'Andalousie dans l'œuvre poétique, 106.

CHAPITRE II : Les milieux traversés : Rivas et ses amis	110
L'enfance, 110; le Séminaire des Nobles, 111; la caserne, 114; Cádiz, 115; Sevilla, 117; Córdoba et Alcalá Galiano, 121; Londres et les émigrés espagnols, 122; Malte et J. H. Frère, 125; en France et en 1830, 127; Madrid et Sevilla, 129; Naples, 134.	
CHAPITRE III : Les sources écrites : Le premier recueil	135
Poésies non rééditées, 135; poésies rééditées, 140; poésies patriotiques, 142.	
CHAPITRE IV : Les sources écrites : El Paso Honroso	149
CHAPITRE V : Les sources écrites : De 1814 à 1823	164
Ataulfo, Aliatar, 164; Doña Blanca de Castilla, El Duque de Aquitania, 166; Malek Adhel, 170; Poésies du recueil de 1820, et surtout l'Ode A las Artes, despues de la paz, 177; Lanuza, 182.	
CHAPITRE VI : Les sources écrites : La préparation des chefs-d'œuvre	185
Premières poésies d'exil, 185; Florinda, 186; Arias Gonzalo, 202; Tanto vales..., 211; Poésies datées de Malte, 212.	
CHAPITRE VII : Les sources écrites. Les chefs-d'œuvre : El Moro Expósito	214
Le point de départ, 214; Romances I-V, 216; Romances VI-XII, 231.	
CHAPITRE VIII : Les sources écrites : cinq « Romances históricos »	248
La Vaella deseada, 248; El Sombrero, El Alcázar de Sevilla, 249; El Conde de Villamediana, 251; Don Alvaro de Luna, 253.	
CHAPITRE IX : Les sources écrites : Don Alvaro ó la fuerza del Sino	261
Examen des 5 actes, 261; le point de départ, 266; le théâtre de l'action, 268; « la mujer penitente », 269; D. Alvaro au couvent, 272; le soufflet, 276; D. Alvaro et Les Ames du Purgatoire, 278.	
CHAPITRE X : Les sources écrites : Romances históricos	283
Recuerdos de un grande hombre, 283; El cuento de un veterano, 285; Una antigualla de Sevilla, 287; El Fratricidio, 289; La Buena-ventura, 292; El solemne desengaño, 293; Bailén, 294; Romances históricos de date incertaine ou inconnue, 296; Una noche de Madrid en 1578, 298; La muerte de un caballero, — Amor, honor y valor, 299; La Victoria de Pavía, 300; Un embajador español, Un castellano leal, 301; vue d'ensemble, 302.	

CHAPITRE XI : Les sources écrites : Après les chefs-d'œuvre. 305

Solaces de un prisionero, 305; *La morisca de Alajuar*, 307; *El crisol de la lealtad*, 309; *El desengaño en un sueño*, 311; *El parador de Bailén*, 315; *La Azucena milagrosa*, 316; *Maldonado*, 320; *El aniversario*, 322; les dernières poésies lyriques, 322.

CHAPITRE XII : Les idées esthétiques de Rivas. 325

« Advertencia » de 1814, dédicace d'*Aliatar*, lettre à Ranz Romanillos, 325; dédicace de *El Duque de Aquitania*, « advertencia » de *Malek Adhel*, 326; documents qui accompagnent le *Moro*, 327, et, notamment, « Prólogo » de Galiano, 329; discours de réception à l'Académie espagnole, 333; dédicace de *D. Alvaro*, 334; prologue des *Romances*, 335; lettres à L. M. Ramírez, 337; discours de réception à l'Académie de l'Histoire, 338; prologues des œuvres de Frías et de « La familia de Alvarca », 339; réponse à Cándido Nocedal, 339; vue d'ensemble sur la genèse de l'œuvre poétique, 342.

LIVRE II : L'INSPIRATION ET L'ART.

CHAPITRE PREMIER : L'Inspiration. 349

L'amour, 349; le foyer, 352; la politique, 353; la nature, 356; lieux communs de philosophie : la vieillesse, 356; l'idée religieuse, 358; la fatalité, 361; l'inspiration nationale, 365.

CHAPITRE II : L'Artiste. 369

Procédés d'exposition, 369; le dénouement, 370; l'intrigue, 376; l'art des préparations, 377; la psychologie, 380; le dialogue, 383; les scènes d'« ensembles », 385; le décor, 386; le récit, 388; le peintre, 389; le peintre et le poète, 394; l'action, 396; procédés : évanouissements et syncopes, 398; apparitions, 399; descriptions, 401; la nature : la nuit, 403; le soleil, 404; la lune, 406; les portraits, 408; les chevaux, 410; beautés poétiques, 412; la veine réaliste, 413.

CHAPITRE III : L'Écrivain. 416

Le mot, 416; la phrase, 421; le vers, 429; le travail du style, 437.

VUE D'ENSEMBLE ET CONCLUSIONS. 443

APPENDICES. 463

ADDITIONS ET CORRECTIONS. 478

TABLE DES MATIÈRES. 479

